INTRODUZIONE

allo studio

DELLE ARTI DEL DISEGNO

e

Vocabolario Compendioso

delle arti medesime

Nuovamente compilato

Per uso degli studiosi amatori delle opere di Architettura, Scultura, Pittura, Intaglio, ec.

Con tavole intagliate in rame.

Tomo 1.mo

CONTENENTE LA *INTRODUZIONE*

Milano

PRESSO GLI EDITORI PIETRO E GIUSEPPE VALLARDI
Calcografi e Librai in S.a Margherita al N.o 1101.
1821.

AVVISO AL LETTORE

Quelle scienze, o quelle facoltà, la di cui essenza si compone di astruse speculazioni, ed il di cui scopo quello è di pascere la mente, e non gli occhi, non formano che ben di rado il trattenimento della società, nè sono argomento ordinario di discorso, se non per coloro che le professano e le coltivano. Il popolo non entra quindi a giudicare delle operazioni de' matematici calcolatori o delle quistioni metafisiche, e pochi si curano, pochissimi entrano a decidere del merito delle ricerche, o delle scoperte de' fisici, o de' naturalisti; e di queste pure non ragionano d' ordinario, se non in quanto si presentano agli occhi loro, e formano per tutti un oggetto di spettacolo.

Ma ben diversa è la sorte delle belle arti, la condizione degli artisti, la natura e l' essenza delle loro opere. Destinate queste ad imprimere agli oggetti un carattere che agisca sui sensi; dirette solo allo scopo primario dell' apparenza; fondate principalmente sull' organo della visione e sul sentimento del bello, che tutti pretendono di possedere; le loro produzioni, le opere degli artisti, credonsi poste indistintamente sotto il dominio della opinione; ed ognuno, secondo la sua maniera di vedere e di sentire, si fa lecito di ragionarne, e ben sovente di giudicarne a suo talento senza alcuna sorta di principj.

Nè a quest' ordine di cose potrebbe alcuno ragionevolmente opporsi, perchè le opere dell' arte, essendo esposte alla vista di tutti, e fatte per piacere a tutti, e non a que' soli che istrutti sono, o iniziati nell' arte, soggiacere debbono all' universale giudizio, e libero esser dee ad ognuno l' esternare il proprio parere intorno alle medesime. Ma è ben doloroso il vedere che da tutti si parla impunemente di oggetti d' arte, e molti non sanno ciò che sieno in sostanza le belle arti medesime, ciò che sieno le arti dette del disegno, quale sia la loro origine, la loro essenza, il loro scopo, quali sieno i diversi loro generi, i loro metodi, le loro applicazioni, e quali le circostanze, per le quali di quelle opere stesse si aumenta, o si diminuisce il pregio, il merito, il valore.

Siccome la moda esercita il suo impero anche sugli studj e sulle scienze; già da qualche tempo ognuno ha potuto accorgersi che non mai si è tanto scritto e parlato di belle arti come al presente. Ai giorni nostri si sono immensamente moltiplicate le stampe, e così pure le descrizioni dei quadri, delle statue e delle gallerie; libri si pubblicano da ogni parte sulla storia dell' arte; gli antichi monumenti si vanno riproducendo tutto dì con nuove illustrazioni; v' ha chi scrive sulle regole del disegno, sulle proporzioni, sui metodi di dipignere, sui colori; v' ha chi analizza le opere dell' arte, e chi applica ad esse la filosofia estetica; cosicchè forse non potrebbe tacciarsi d' insensatezza il detto di alcuno, il quale desiderava che a' giorni nostri si scrivesse di meno, e più numerose si producessero le eccellenti opere di pittura e di scultura.

Nella moltitudine però di que' libri non se ne

trova forse alcuno che presenti chiaramente le prime idee più necessarie; che insegni ai non istrutti ciò che sono propriamente le belle arti, quale sia il complesso dell' arti del disegno, quale la loro origine, la loro destinazione, il loro oggetto, il loro scopo. Mentre abbondano a dismisura i libri di tal genere per coloro che sanno, manca forse ancora un libro per la classe più numerosa, per tutti coloro che parlano di architettura, di statue, di quadri e di stampe, senza sapere ciò che sieno architettura, pittura, scultura, plastica, intaglio *o* incisione, scuole, maestri, *ecc., e che sono d' ordinario costretti o a lasciarsi sfuggire di bocca spropositi madornali, o a ricorrere tutt' al più a qualche dizionario, nel quale trovano sovente le idee più storte, le indicazioni ed anche le definizioni più inesatte e più assurde.*

Affine di porre riparo ad una tale mancanza è stata scritta appunto l' operetta che ora si presenta al pubblico. Essa non è fatta per gli artisti, per gli eruditi, per gli uomini profondamente istrutti nella storia dell' arte; ma bensì per coloro che, guidati da una naturale inclinazione, gustano le opere dell' arte stessa, amano di possederle, di ragionarne, di occuparsene, e di conoscere al tempo stesso la maniera con cui sono condotte, il ramo a cui appartengono, l' ordine, il metodo, e talvolta l' età in cui furono eseguite. Questa notizia compendiosa non potrà forse al tempo stesso riescire discara a quegli artisti che, occupati quasi di continuo ne' loro lavori, e mancanti in conseguenza di tempo da poter consacrare agli studj di erudizione, troveranno in quest' operetta indicate in poche linee la natura, l' origine, le vicende, le pratiche diverse delle arti ch' essi professano.

In un breve ragionamento si parlerà delle arti del disegno in generale; quindi in tre libri si tratterà separatamente della architettura, della scultura, della pittura. Sotto il titolo della scultura si parlerà della plastica e dell' intaglio o incisione in pietre dure, in cristallo, ecc.: sotto quello della pittura si parlerà dello smalto, del musaico, dell' intaglio o della incisione in legno e in rame, all' acquerella, a colori, ecc. In fine a maggior comodo de' lettori si aggiugnerà un dizionario compendioso, contenente la spiegazione de' vocaboli più usitati, relativi alle arti del disegno, alfabeticamente disposti. Questo picciolo dizionario tratto dalle opere più accreditate, ed arricchito di alcune notizie che invano si cercherebbero altrove, contiene circa due mila quattrocento articoli, alcuni dei quali non sono per avventura nei Dizionarj dell' Enciclopedia metodica, e del signor Millin, *nè molto meno in que' meschini Repertorj che girano per l' Italia.*

RAGIONAMENTO
SULLE
ARTI DEL DISEGNO.

§ I.

Nome, definizione, essenza, oggetto delle arti.

I Greci non ebbero se non un solo nome per indicare le arti ed i mestieri, ma molti ne ebbero per dinotare i diversi artisti; i Romani pure tradussero il vocabolo de' Greci col loro vocabolo *ars*, d'onde venne il nostro di *arte*. Questo derivava probabilmente dal latino *artus*, secondo *Festo*, perchè l'arte riunisce le diverse membra, o le diverse parti per formarne un tutto in complesso. Non è stato se non nei secoli più recenti, e nelle lingue moderne, che il vocabolo di *arte* si è staccato, senza una linea però ben distinta, da quello di mestiere, e si è consacrato particolarmente alle professioni più nobili, e meno meccaniche, dette per ciò *liberali*; come si è voluto pure separare l'artista dall'artigiano, mentre resta ancora il nome di artefice comune all'uno ed all'altro tanto in latino, quanto in italiano. *Baldinucci* altro nome non ha adottato giammai se non quello di *artefice*, parlando dei professori delle arti del disegno.

Moderno è ancora il nome di *belle arti*, dato particolarmente ad alcune arti più cospicue, figlie ed alunne dell'ingegno. Più antico è quello di *arti liberali*, ad esse attribuito, perchè nate e cresciute in seno alla libertà. Il nome di *belle arti* indica assai chiaramente che l'essenza loro consiste nella riunione del piacevole coll'utile, nello studio della bellezza, nella rappresentazione della bella natura, nell'ornamento quindi e nell'abbellimento di tutti gli oggetti, inventati o eseguiti dalle arti meccaniche.

L' essenza loro è dunque lo imprimere agli oggetti un carattere che agisca validamente sui sensi; il loro scopo è quello di comunicare all' anima una emozione più o meno viva, per cui si risvegli il sentimento del bello, e si gusti un piacere nel vedere l' ordinata disposizione delle parti; l' applicazione e l' intenzione loro quella dovrebbe essere di elevare lo spirito ed il cuore.

Belle arti diconsi per ciò quelle che hanno per fine principale la bellezza, il piacere, il soddisfacimento dell' occhio. In queste la parte meccanica è d' ordinario la minore, perchè l' artifizio consiste nella invenzione, nella composizione, nella giusta distribuzione delle parti, nel disegno, e perciò arti del disegno vengono nominate. Le opere fabrili possono essere ben immaginate, ben eseguite, e dirette alla utilità ed al comodo; ma non saranno mai ornate, eleganti, piacevoli, se non ridotte a giuste proporzioni, nè ben distribuite, nè ben decorate, se non col soccorso delle belle arti, delle arti del disegno.

§ II.

Arti del disegno propriamente dette.

Sotto il nome di *arti liberali*, o *ingenue*, usato anche da *Cicerone* e da *Orazio*, comprendevansi anticamente, e possono ancora comprendersi, la pittura, la scultura, l' architettura, la musica, la poesia, l' eloquenza, e si è in esse voluto inchiudere la declamazione, la danza, e la maggior parte degli esercizj ginnastici. La musica di fatto, la danza, l' eloquenza, la poesia, si sono trovate forse in tutte le età presso tutti i popoli, giunti almeno ai primi gradi della civilizzazione, e possono annoverarsi tra i primi sforzi, o i primi slanci dei liberi ingegni, ansiosi di ornare, di abbellire le forme, le voci, i movimenti, i pensieri medesimi, e tutti gli oggetti che loro si presentavano.

Ma dachè si sono meglio classificate le arti e le umane cognizioni, si è per una specie di tacita convenzione applicato particolarmente il nome di *arte*, renduto allora più nobile, alla imitazione procurata con mezzi meccanici di tutte le forme de' corpi nel loro più alto grado di bellezza tanto naturale quanto ideale. *Winckelmann* si è servito a quest' oggetto del solo nome di *arte*: gli altri scrittori tedeschi danno

a questa il nome di *arte formante.* Tutte quelle adunque, che diconsi arti belle, arti imitatrici, o arti del disegno, costituiscono quest' *arte formante*, quest' *arte* propriamente detta nel suo più nobile significato.

Le arti diverse che cadono sotto questa denominazione, sono la scultura, la pittura, l'architettura e l' intaglio o l' incisione. Non ben si comprende perchè alcuni impinguare vogliano questa serie, aggiugnendovi la plastica, il musaico, ed altre simili pratiche, o metodi, anzichè arti propriamente dette, le quali cadono sotto le principali denominazioni di scultura e di pittura. Lo scultore comincia d' ordinario dal formare il modello della sua statua; e quanto all' arte propriamente detta, ed al disegno, riesce indifferente che il quadro sia dipinto con colori a olio, o a tempera, o sia formato con frammenti di pietre, o di smalti colorati, con piume d' uccello, per mezzo di un ricamo, o in altra foggia. Sotto i titoli della architettura, della scultura, della pittura, tutti possono registrarsi, come in quest' opera si è fatto, i rami o generi diversi e le diverse pratiche delle arti del disegno.

§ III.

Origine delle arti; vicende, decadenza, risorgimento delle medesime.

Involta in oscure tenebre è l' origine delle arti, come quella ancora di tutte quasi le umane istituzioni. Sembra che tutti gli uomini e tutte le nazioni, giugnendo ad un certo punto di cultura e di civilizzazione, sviluppassero una naturale inclinazione ad abbellire tutti gli oggetti dei quali si fa uso nella vita; nè in migliore modo potevano questi abbellirsi ed ornarsi, che col trasportare sopra di essi le più belle forme che ne' varj suoi esseri presentava la natura. Quindi ai tronchi d' albero cavi o rovesciati gli uni su gli altri, ed alle grotte, si sostituirono le capanne, poi gli edifizj e le volte; i tronchi medesimi degli alberi si trasmutarono nelle colonne; quindi le foglie d' acanto passarono ne' capitelli, e le frondi e i fiori diedero origine alle ghirlande, ai festoni, ai candelabri. Ben presto si conobbe l' eccellenza della figura umana; e sia che sull' ombra si delineassero i primi contorni, sia che il desiderio di perpetuare le forme delle persone che si amavano

o si veneravano, e di conservare la memoria loro e quella delle loro azioni, altri mezzi suggerisse onde imitare quelle forme su d una superficie piana, o in rilievo, egli è certo che le nazioni più antiche, come alcune pure delle selvaggie, conosciute solo da alcuni secoli, si studiarono di delineare la figura umana, o almeno di rappresentare in qualche modo le teste. A misura che la civilizzazione si è aumentata, si è risvegliato il piacere cagionato da quelle rappresentazioni tuttochè informi; si è cercato di migliorarle, si è risvegliato il gusto delle arti, se n' è conosciuta l' utilità e l' importanza.

Alcuni hanno preteso che tutte le arti, come pure molte altre invenzioni, fossero dovute alla sorte ed al caso, e si sono anche spacciati su questo argomento alcuni racconti, tutti più o meno inverisimili. Converrebbe supporre questi accidenti avvenuti presso diversi popoli, giacchè, come si vedrà in appresso, le arti non sono nate in un solo paese, nè da quello solo propagate a tutto il rimanente della terra. Converrebbe supporre le scoperte fatte a caso tanto nell' Egitto, quanto nell' India, tanto nella Cina, quanto presso i Caraibi dell' America. Egli è assai più naturale il supporre che il desiderio di abbellire diversi oggetti, di imitare con mezzi meccanici le diverse forme de corpi, e le umane in particolare, abbia dato una spinta agli ingegni, e gli abbia portati alla ricerca di que' mezzi che il genio di alcune nazioni ha saputo mirabilmente perfezionare.

Strana cosa sarebbe certamente e non suscettibile di dimostrazione e di prova, l' attribuire l' invenzione delle arti del disegno ad un solo popolo, che diramato avesse agli altri le sue cognizioni: esse sembrano anzi, se ben si esaminino i monumenti storici, native, o come altri direbbero, indigene in ogni luogo, dove la ragione umana si è fino ad un certo grado sviluppata. Egli è bensì vero che non hanno in ogni luogo prosperato egualmente; che simili, come disse già uno scrittore francese, alle produzioni del suolo, assunsero forme ed attitudini differenti secondo la natura del clima, e le cure che ad esse si prestarono, e converrebbe pure aggiugnere, secondo le forme de' corpi che nelle diverse regioni presentava la natura.

Molto si parla delle arti fiorenti ne' tempi più antichi presso gli Egizj ed i Greci, perchè di quelle nazioni ci rimangono più copiose le memorie e più frequenti i monumenti. Ma per

dir vero, tutto l'Oriente può essere riguardato come la culla delle arti, e tutte forse le nazioni orientali le coltivavano, le praticavano ancora in un' epoca remota, della quale non abbiamo contezza; in prova di che giova osservare (e forse non si è fatto finora) che se la storia di *Mosè* è la più antica di tutte, o per lo meno una delle più antiche, fino dal momento in cui i primi patriarchi si sparsero in varie regioni, il che accadde molto avanti l' epoca della guerra di Troja, trovarono essi dappertutto idoli, che statue erano d' uomini o di animali. Il padre di *Rachele* aveva idoli, e questi erano già forse molto antichi in famiglia. I Persiani o i Caldei doveano pure avere coltivato ben presto le arti, se è vero che *Nemrod*, abbiatico di *Cham*, fabbricò Babilonia, della quale tanti prodigj dell' arte vengono dagli antichi storici rammemorati. E non ancora forse erano saliti a molta grandezza gli Egizj, non ancora erano nati i costruttori delle piramidi, nè ancora si sapeva cosa alcuna de' Greci. E gli Ebrei, quel popolo che alcuno ha voluto far passare per zotico e non istrutto nelle scienze e nell' arti, appena uscito dall' Egitto, formava già statue di Cherubini, e vasi ricchissimi, e statue di animali, che è forse il passo più difficile della plastica e della scultura, e quelle statue gettava in metallo ed in oro, ciò che ben non sappiamo per avventura se dagli Egizj in que' tempi si praticasse.

È bensì vero che gli Egizj molti rami dell' arte coltivarono con grandissimo studio; e sebbene le loro forme avessero ne' tempi più antichi un carattere di durezza, non potrebbe dirsi ragionevolmente ciò che osò asserire uno scrittore recentissimo, che la loro imitazione, affatto servile e meccanica, non meritasse tampoco il nome di arte. Questo si vedrà assai chiaramente, allorchè si verranno sviluppando alcune idee, e si esporranno alcune notizie storiche, nel ragionare che si farà di ciascuna delle belle arti in particolare.

L' arte trapiantata, come alcuni sostengono, o forse piuttosto nata nella Grecia, in un paese libero, sopra un terreno dovizioso, in un clima felice, sotto un cielo ridente, in mezzo ad oggetti sempre variati, in mezzo alle forme più belle della natura, e quel ch' è più, in mezzo ad ingegni svegliati e focosi, e coll' ajuto di una mitologia lussureggiante, non potè che salire al più alto grado di prosperità e di splendore; ed alcun popolo non è giunto ancora ad emulare le

opere più insigni de' Greci. Sarebbe forse un' ingiustizia il voler ripetere dall'Asia minore, dall' Italia, o dall' Egitto, i primi lineamenti della figura, che tanto grandiosa apparve presso i Greci, i primi principj di quell' arte che presso i medesimi fece sì rapidi e maravigliosi progressi. Si può tuttavia ragionevolmente supporre che contemporaneamente ai Greci più antichi, che l' arti del disegno esercitarono, alcune di quelle arti coltivassero in Italia gli Etruschi, independentemente da qualsivoglia insegnamento che ricevuto avessero dagli Egizj o dai Greci, vedendosi presso di essi formato nell' età più rimota uno stile tutto proprio e nazionale.

Caduta la libertà, ed avviliti e impoveriti per questo mezzo i Greci, le arti, che presso di essi perdettero il loro splendore, si rifuggirono a Roma: i Romani accordarono loro un asilo, le accolsero, le favorirono; nè è vero esattamente ciò che da molti vien detto, che que' padroni del mondo, troppo occupati della passione di dominare, delle guerre loro e delle loro conquiste, poco o nulla si applicassero essi medesimi alla coltivazione ed alla pratica del disegno. Molto fecero certamente gli artisti greci in Roma, ma non tutto; e le opere e i monumenti dell' arte che ci rimangono, non sono tutte opere dei Greci. Basta che un paese sia ricco e che gli abitanti non siano tutti soldati di professione, perchè le arti in esso si naturalizzino; esse seguono l' opulenza, la magnificenza, lo studio della comodita, il lusso; esse allignano e prosperano e fioriscono, laddove si coltivano e prosperano e fioriscono le scienze.

Colla depressione della romana potenza e della romana grandezza, caddero pure le arti belle; e la decadenza loro andò di pari passo colla dissoluzione dell' impero, e colla semplificazione del culto, privato di tutte quelle immagini variate che sola fornire poteva la proscritta pagana teogonia. Gli antichi Cristiani vietarono e distrussero le immagini degli Dei per timore dell' idolatria, gl' Iconoclasti per un soverchio zelo quelle pure distrussero de' Cristiani. L' arte vacillante si ricoverò nella sede del Greco Impero, e colà mandò ancora qualche raggio di splendore; e benchè languida e spossata, e ridotta a guastare e snaturare le forme medesime della natura, mentre essa correva dietro ai più minuti lavori, alle dorature, ed agli altri prestigi del genio traviato, pur tuttavia in qualche parte si mantenne, non perì mai totalmente,

e trovossi in grado di concorrere, se non altro colla indicazione di mezzi meccanici, al risorgimento fortunato delle arti medesime in Occidente.

Nell' Europa ed in que' paesi medesimi ch' erano stati il teatro delle glorie dell' arte, la barbarie si appesantì maggiormente, ed una densa caligine ne fece sparire l' insegnamento, e perfino i metodi ed il gusto. I motivi di questa dispersione possono facilmente trovarsi nelle continue divisioni degli stati d'Italia, per cui questi si impoverirono; nelle continue guerre, che tolsero il riposo agli spiriti e la calma necessaria alle meditazioni ed agli studi; nelle incursioni de' barbari, che tutto devastarono, non risparmiando neppure i grandi modelli delle arti ch' essi non conoscevano; nella perdita dei preziosi codici de' classici greci e latini, e nella trascuranza nella quale caddero que' pochi che si conservarono; nelle incursioni de' Saraceni, nimici di qualunque sorta di figure; nella depravazione dei costumi, per cui si diè bando a tutte le idee dolci, tenere e sentimentali, e la forza e la fierezza occuparono il luogo della bellezza e della grazia; finalmente nel sistema feudale, che divenne in breve tempo un sistema d'oppressione, annullò l' istruzione pubblica, impedì qualunque slancio degli ingegni, compresse anzi le menti, ed estese e perpetuò la barbarie e l' ignoranza.

Finalmente colla caduta di Costantinopoli avvenne che molti Greci si rifuggirono in Italia, e vi fecero rivivere il gusto della classica erudizione; vi portarono que' rozzi ed imperfetti metodi di alcune arti, che presso di loro conservati si erano colla pratica: si cercarono ancora i grandi esemplari greci e latini; si portarono in Italia dalle città distrutte della Grecia antichi monumenti preziosi, e le città nostre, divenute allora floride per lo traffico marittimo, gli incettarono a gara, e se ne adornarono; i monarchi più potenti cominciarono a sentirne il pregio, e a desiderarne l' acquisto; si cercò di conoscere Roma antica, e si intrapresero nel suo suolo nuove escavazioni, e nuovi monumenti ne uscirono in luce; sparirono quindi in parte nel secolo XV le forme gotiche o tedesche degli edifizj; l' architettura cominciò a tornare alle forme severe degli antichi monumenti, ed in quel secolo medesimo si videro scuole di pittura e di scultura, le di cui opere, maravigliose per quella età, non hanno ancora perduto il merito ed il pregio loro intrinseco, sebbene nel secolo seguente altre se ne siano prodotte infinitamente migliori.

Ma la natura stava allora preparando il periodo più luminoso, più glorioso per le arti. Essa avea formato un *Leonardo da Vinci*, un *Tiziano*, un *Michelangiolo*, un *Raffaello*, ed essa avea fatto nascere in una famiglia già illustre per la protezione accordata alle arti quello che occupò il trono pontificio sotto il nome di *Leone X*, e che, per l'incoraggiamento dato alle arti ed alle scienze, meritò di dare il suo nome al secolo XVI. Allora l'arte potè dirsi veramente risorta, allora si ammantò di tutto il suo splendore; l'emulazione nata tra que' sublimi ingegni, gli spronò ad opere inimitabili; i modelli loro ed i loro insegnamenti formarono numerosi allievi; le scuole si moltiplicarono, numerosi furono pure i grandi artisti: nuovi metodi si inventarono, nuovi monumenti si discoprirono; le lettere, rinate esse pure, prestarono all'arte i loro sussidj; Roma moderna potè in qualche modo rivalizzare coll' antica, e l'Italia, divenuta maestra dell' arti belle, potè spargere a dovizia i suoi lumi su tutta l'Europa. I *Medici* continuarono a proteggere le arti in Toscana; *Francesco I* le incoraggiò in Francia, *Enrico VIII* le promosse in Inghilterra.

§ IV.

Stato attuale delle belle arti.

Da quell' epoca fortunata in avanti l'arte non mantenne sempre eguale il suo splendore; fu soggetta a varie vicende, fu oscurata da nebbie prodotte dalle variazioni o aberrazioni del gusto; ma conservò ed estese le sue pratiche, ed un certo decoro, aumentato di quando in quando dalla comparigione di insigni, di eccellenti maestri, che colle loro opere onorarono singolarmente l'età loro e le loro patrie. L'arte per sè stessa non corse più alcun pericolo; solo fu soggetto a qualche vicenda il gusto per effetto della fantasia di alcuni maestri, non privi altronde di talenti e di abilità, i quali si staccarono talvolta dalla osservanza, dalla imitazione degli antichi modelli, e sostituirono forme capricciose a quelle somministrate dalla natura e rigorosamente conservate dagli antichi.

Per giudicare con sicurezza dello stato dell' arte in ciascun periodo, ed anche nell' attuale, e per evitare la pena di spa-

ziare sopra l'immensità degli oggetti che entrare potrebbero a formare la base di quel giudizio, sembra che a tre soli punti principali possa rivolgersi lo sguardo; 1.° alle scuole dell' arte, o accademie, che dire si vogliano, esistenti in un dato periodo; 2.° ai grandi maestri, ai più celebri artisti di quel tempo; 3.° al favore di cui godevano o godono le arti presso il popolo e presso le persone più distinte, nel qual novero comprendonsi anche i mecenati ed i protettori dell' arti medesime. Per ciò che concerne le scuole, nulla resta a desiderare all' età nostra: le scuole e le accademie fioriscono in buon numero in Italia; ed anche in Germania, in Olanda, in Francia, in Inghilterra, in Danimarca, in Ispagna, si coltiva con frutto l' istruzione, e quella massime importantissima della pittura e del disegno. Queste scuole, almeno in parte, seguono la buona strada, e non si dipartono dai grandi modelli dell' antichità, nè dall' esattezza e dal rigore che si osservano nelle opere de' più celebri maestri che fiorirono dopo il ristoramento dell' arte, o per dir meglio contribuirono efficacemente a ristabilirla, a ravvivarla.

I grandi, gli eccellenti maestri non mancarono mai totalmente dopo quel fortunato risorgimento. L' età nostra alcuni ne vanta; ed essi formano l' onore di alcune scuole. Un architetto insigne è passato dall' Italia ad ornare, ad abbellire una ricca capitale del Nord; un pittore sommo possedeva la Francia, che ora le si è fatto perdere con detrimento dell' onore nazionale; varj artisti di altissimo merito possiede l' Italia, e due ne ha perduti in breve periodo la sola città di Milano: ardito e forse inutile tentativo sarebbe il volerne tessere il catalogo; ma non si potrebbe senza taccia di trascuratezza sopprimere il nome del *Fidia* de' nostri giorni, dell' immortale *Canova*, che solo basta ad onorare l' Italia ed il secolo in cui viviamo.

Quanto al pubblico favore, le arti non ne godettero mai a sì alto grado, nè lo godettero così generalmente, come al presente. Se si parla con onore, e ben giustamente, del secolo di *Leone X;* se letterati ed artisti, tutti vorrebbero con un sentimento di non riprovevole invidia essere nati in quel secolo fortunato; dee pure notarsi che il favore straordinario accordato da quel Pontefice alle arti, ed il gusto di proteggerle infuso dal di lui esempio in molti illustri personaggi, si racchiudeva finalmente entro i confini di Roma o dello stato

romano, e di qualch' altro picciolo stato d' Italia; e solo alcun raggio di questa luce vivissima si rifletteva dalle capitali della Francia e dell' Inghilterra. Ma in oggi non v' ha regione alcuna civilizzata, nella quale le arti non sieno tenute in pregio. Principi illuminati le favoriscono, le proteggono, le incoraggiano: nelle stesse città provinciali sorgono a pubblico vantaggio musei, gabinetti, sale di modelli, gallerie, collezioni di stampe, di disegni, di gessi, ecc.; le persone agiate ed anche solo fornite di qualche leggiera istruzione, si gloriano di dar luogo nei loro appartamenti alle opere pregievoli dell' arte; mecenati illustri per talenti e per potere, si studiano di favorire, di distinguere, di incoraggiare in ogni modo gli artisti; fino la più rozza plebe sembra pigliare interesse al bello ed alle opere dell' arte, che in essa risvegliano quasi involontario un sentimento d'ammirazione, e le masserizie stesse di un uso comune, più non si tollerano dal volgo se non portano l' impronta degli studi dell' architettura o dell' ornato.

Si domanderà forse, perchè mai il numero dei sublimi artisti non sia per avventura proporzionato al numero ed al buon sistema delle scuole e delle accademie, al favore di cui godono le arti, al gusto universalmente sparso per le loro produzioni. Alcune risposte a questa domanda potrebbero trovarsi nel *Saggio* dell'*Algarotti sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*; altre si troverebbero nell'opuscolo del *P. Gallerati, delle cagioni per le quali nel nostro secolo* (cioè nel XVIII nel quale egli scriveva) *pochi riescissero eccellenti pittori*; altre si potrebbero facilmente dedurre dall' esame del problema singolarissimo: « Quale sarebbe stata la « sorte delle arti nel secolo di *Leone X*, se a *Leone* fos- « sero mancati i sommi artisti *Michelangelo* e *Raffaello*, « o se a questi fosse mancato *Leone* », inscrito alla fine del vol. XI della Vita di quel pontefice del sig. *Roscoe* dal traduttore italiano di quell' opera. Può da quello raccogliersi l' osservazione, che come rarissima è l' apparizione de' sommi ingegni tanto nell' arti, quanto nelle scienze; così è pure necessario un simultaneo e spesso altresì locale concorso dei mecenati e dei sommi artisti, affinchè le opere di questi ottengano quella solennità di cui hanno bisogno per formare il gusto, stabilire la gloria, e generare l' entusiasmo dell' arte; e che raro si portano gli artisti agli sforzi più energici ed alle produzioni più sublimi, ove spronati non sieno

da una nobile emulazione. A questo si aggiunga altresì, che rare volte i giovani si presentano alle scuole dove si insegnano i principj rigorosi dell' arte, puri e non infetti da viziose pratiche o da cattivi ammaestramenti; che talvolta si presentano spogli di qualunque istruzione, anche letteraria; che spesso abbandonano il tirocinio, ove appena abili si credano al maneggio della matita o del pennello; che pur troppo molti si accontentano della mediocrità, la quale, massime in materia di belle arti, è la strada più sicura per arrivare al pessimo; che sgraziatamente v' ha chi si accontenta tutto giorno di opere dozzinali, il che avviene più sovente negli amministratori delle chiese e di altri pubblici stabilimenti, massime alla campagna, sempre bisognevoli di opere dell' arte, ed intenti più allo sparagno del danaro, ed a far molto con poco dispendio, che non a far meno ma con buon gusto; mentre rarissimi si trovano que' mecenati illustri, che con grandiosa ricompensa disposti sarebbero a rimunerare le opere dei più sublimi ingegni. Crescono forse tuttavia alcuni giovani valorosi, i quali dotati d' ingegno e perfezionati da un ottimo insegnamento, potranno un giorno contribuire alla gloria delle arti ed allo splendore del secolo XIX. — Felici que' tempi e que' paesi, ne' quali non solo i templi e le reggie, ma le insegne ancora delle botteghe e le casse de' cembali e dei ceraiuoli ed altri oggetti più triviali, erano dipinti da valenti artisti!

§ V.

Uso ed applicazione delle arti. Diversi punti di veduta sotto i quali sono state considerate.

Inutile ed importuno forse tornerebbe in questo luogo il ragionare del pregio e della utilità delle arti, dachè già si è osservato nel paragrafo precedente che non mai forse come al presente salirono in tanto favore presso le diverse classi de' cittadini. Si noterà dunque solo, che siccome il fine loro è diretto non solo all' ornamento, al piacere ed al diletto, ma altresì all' utilità, al comodo ed a diverse specie di vantaggi, così possono applicarsi al piacere non solo, ma anche agli usi della vita, all' istruzione, alla consolazione, al miglioramento della specie umana, al perfezionamento della civilizzazione, alla estensione de' vantaggi sociali.

Un uomo di altissimo ingegno, che in tempi a noi vicini ha figurato grandemente sulla scena politica dell' Europa, ha dimostrato in un libro stampato in Germania, e riprodotto due volte in Parma colle stampe di *Bodoni*, l' influenza grandissima che le arti esercitano sulla felicità pubblica, e specialmente sulla pubblica tranquillità, portando nelle menti e ne' cuori una soddisfazione, un contento, una dolcezza, un riposo, che temperano le idee più rivoltose, ammansano la fierezza, escludono dai petti la brutalità e la barbarie. Staccandosi dalle grandi e più generali viste di *Dalberg*, il sig. *Dechazelle* ha trattato *dell'influenza della pittura sulle arti di industria commerciale*, Parigi 1804; e questo argomento si sarebbe anche potuto trattare assai più diffusamente, e con applicazioni più immediate, giacchè moltissime sono le arti di industria *commerciale*, che dalla pittura e dalle altre arti del disegno traggono un presidio, un sostegno, un ajuto diretto, oppure sono ingrandite, nobilitate, perfezionate.

Alcuni scrittori, massime oltramontani, si sono studiati di ridurre tutte le arti ad un medesimo principio, da alcuni supposto nel piacere, da altri nel bello, nella imitazione, nella immaginazione, ecc. *Batteux* è stato uno dei primi che tentarono quest' impresa: il di lui libro *delle belle arti ridotte ad un solo principio*, è stampato fino dal 1773. *Federigo Zuccari* però fino dal principio del secolo XVII aveva forse adombrato questo pensiero nella sua *Idea dei pittori, scultori ed architetti*. Uno scrittore francese ha altresì preteso di far derivare da una stessa origine le idee che noi abbiamo della bellezza e della virtù.

Altri, come *Lamotte* e *Dubos*, si sono sforzati di ravvicinare la pittura e le altre arti del disegno alla poesia, e recentemente il sig. *Sobry* ha pubblicato un bel libro sotto il titolo di *Poetica delle arti*. Altri ha tentato di formarne un parallelo colla musica, ed ha supposto una specie di analogia tra i toni ed i colori. Non ad altro fine era diretto il cembalo ottico del *P. Castel*. Il celebre *Leonardo da Vinci* nel primo libro del *Trattato della pittura*, ora nuovamente pubblicato per le cure del sig. *Manzi*, ha stabilito un *paragone*, com' egli dice, *di pittura, poesia, musica e scultura*, ed ha trattato *delle differenze ed ancora delle similitudini che ha la pittura con la poesia*, così pure del modo in cui *la musica si possa chiamare sorella minore della pittura*.

Un dotto inglese, il sig. *Spence,* sotto il titolo di *Polymetis* ha pubblicato una grand' opera, diretta solo a mostrare le relazioni strettissime che passano tra le opere più insigni degli antichi artisti, ed alcuni passi famosi degli antichi poeti. Questo ha fatto pure particolarmente il cel. *Lessing* nel suo bel libro del *Laocoonte.* Molti degli insegnamenti contenuti nella Poetica di *Aristotele* possono a tutte le arti liberali accomunarsi.

Lasciando da parte queste dotte ricerche, che troppo lontano ci condurrebbono, ci limiteremo solo a fare alcun cenno di quelle idee principali e prototipe, che ad ogni tratto si presentano alla mente allorchè si ragiona di belle arti. Queste sono il *bello*, il *gusto*, la *imitazione*, la *espressione*, lo *stile*, la *maniera.*

§ VI.

Del bello, e del bello ideale.

Numerosissimi sono gli scrittori che trattarono del bello: tuttavia il bello è più facile a sentirsi che a definirsi. Esso risulta però dal complesso e dal buon ordine, ossia dalla buona disposizione delle parti. Il bello interessa per le sue forme; ma senza quel complesso, senza quella ordinata disposizione delle parti, senza la relazione perfetta di queste al tutto o al loro complesso, nulla può trovarsi di bello in materia d'arti liberali, e forse nulla di bello al mondo. In caso diverso si dice bella una parte, ma il complesso non merita quel nome.

Da poco tempo in qua si va molto parlando del *bello ideale,* sebbene *Lessing* abbia preteso di trovarne i vestigi nel libro intitolato *Magisterium naturæ* del *P. Lana,* che però non si è servito della parola *ideale*, se non come di addiettivo nel senso metafisico degli scolastici di quel tempo. L' *ideale* de' moderni è il risultamento di varie percezioni, la di cui riunione non trovasi se non forse a caso e di passaggio nella natura. Nelle arti si distinguono due specie di *ideale,* l' una generale, che consiste nella perfezione delle opere; l' altra particolare, che consiste nella maniera in cui l' artista concepisce i suoi pensieri, le sue idee, relativamente alle opere ch' egli produce.

Il cel. *Mengs* chiamava *ideale* tutto quello che noi non

vediamo se non cogli occhi della immaginazione. L' *ideale* quindi della pittura consisterebbe nella scelta delle cose più belle che la natura ci presenta, libere da qualunque imperfezione e da qualunque parte che dire si possa inutile o superflua. Quindi alcuni dicono *bello ideale* nel disegno, la bellezza delle forme superiore a quella delle forme naturali, e l' arte di unire belle parti che formino un tutto aggradevole. Nel chiaroscuro diconsi *bello ideale* le masse e gli accidenti di luce, introdotti a bello studio per accrescere il pregio dell' opera; diconsi nel colorito la scelta dei colori e delle digradazioni dei medesimi, dei contrasti dei forti e dei dilicati, e l' armonia piacevole delle tinte. Nella composizione dicesi *ideale* l' invenzione di cose non ancora vedute, di espressioni non osservate, o piuttosto non frequenti nella natura, di accidenti e di idee affatto poetiche. Diconsi talvolta *ideali* i caratteri, gli atteggiamenti, il muovere delle teste, delle diverse parti, di tutto finalmente il corpo umano.

Fidia si dice avere fatto prima d' ogn' altro ricerca del *bello ideale*, nel formare il suo *Giove* sulla lettura di *Omero*. *Cicerone* dice altresì che gli scultori del di lui secolo non prendevano alcun modello per formare *Minerva*, ma ricorrevano alla fantasia onde poter concepire l' idea di una bellezza perfetta. *Mengs* pretende che alcuno de' moderni artisti non abbia seguito la strada della perfezione, battuta, dic' egli, dai Greci sulle traccie del *bello ideale*. Altri dicono che gli Egizj, diligentissimi nella esecuzione meccanica e nella imitazione della natura, non si sono innalzati al *bello ideale* dei Greci, ecc.

Assai facile cosa sarebbe il mostrare la falsità di tutte queste teorie. Bello diceva *Wolff*, e forse diceva meglio d' ogn' altro, ciò che piace; e come il piacere è una grata sensazione, o una cessazione dal dolore, così bello è tutto ciò che piace all' occhio, e nulla gli presenta di strano o di disgustoso. Quindi le altre definizioni del bello, o sono più applicabili all' essenza della perfezione, che non al *bello* propriamente detto, come quella di *S. Agostino*, che lo faceva consistere nell' unità e nella esatta relazione delle parti col tutto; o cadono solo sul bello relativo, come quelle di *Crouzas*, di *Hutcheson*, di tutti coloro che hanno confuso il bello coll' utile, e fors' anche quella del *P. Andrè*, che ha introdotto una quantità di nozioni di relazione, d' ordine, di

simmetria, le quali probabilmente non sono tanto generali, e molto meno *innate*, com' egli crede.

Posti questi principj, è facile lo accorgersi che le prime grate sensazioni dell' occhio si sono formate sulla contemplazione degli oggetti naturali; che le prime opere dell' arte si sono prodotte sulla imitazione della natura; che quelle opere allora solo hanno cominciato a trovarsi belle, quando l' imitazione è divenuta più esatta; che la bellezza dell' arte non è stata mai se non il risultamento dello studio e della ricerca delle bellezze della natura; e che tutto quello che fare pretendesse un artista di superiore alla natura, sarebbe fuori della natura medesima, e riuscirebbe non più bello, ma ingrato e spiacevole all' occhio. L' artista può spaziare quanto ei vuole ne' campi della fantasia per cercare le forme più perfette; ma in queste forme non vi avrà mai nulla di ideale; esse saranno sempre le forme più perfette che si conoscono e che si immaginano nella natura, e noi conosciamo altronde i limiti della natura nella perfettibilità delle sue opere.

Se l' artista sceglie le cose più belle che la natura ci presenta, come dice lo stesso *Mengs*, se egli studia la perfezione della natura, potrà forse dirsi ideale l' accozzamento degli oggetti, ma non saranno mai ideali le forme, non produrrà egli giammai un *bello ideale*. Le forme, per quanto belle esse siano, non saranno mai superiori a quelle della natura, altrimenti sarebbero fuori della natura medesima, non sarebbero più belle all' occhio nostro. Le masse e gli accidenti di luce, in tanto piacciono, in quanto sono analoghi alla natura ed al vero; se sono troppo ricercati o forzati, dispiacciono. Dispiacciono pure i colori e le loro digradazioni e i loro accordi, se escono dal vero, dal naturale: se l' invenzione si porta sopra oggetti affatto nuovi o strani, sopra atteggiamenti che si allontanino dalla natura e dal vero, o si producono mostri, o si formano caricature. I caratteri, i giri delle teste, i contorcimenti, le piegature, gli scorci, non piacciono se non hanno il fondamento nella natura.

Quale sarà dunque il bello ideale? Il *Giove* di *Fidia* altro non era che una testa umana la più maestosa, e forse era tratta essa pure dal vero; e di fatto non è raro in Levante il trovare di que' volti dignitosi, che forse lo erano assai più, ed erano certamente più comuni in Grecia ai tempi

della libertà. S' egli studiò *Omero*, studiò il cantore, il pittore della natura. Gli scultori, che ricorrevano alla immaginazione per formare la loro *Minerva*, non cercavano che una donna tra le belle che vedute aveano, in cui si accoppiasse alla bellezza il sentimento della forza, del coraggio, della dignità; ma sempre erano forme prese a prestito dalla natura. Se gli Egizj non hanno raggiunto nelle loro opere la bellezza delle statue greche, non è già ch' essi non si elevassero al pari di questi al *bello ideale*; egli è che la natura presentava più belle forme nella Grecia, che non nell' Egitto, e che gli artisti greci sapevano scegliere e studiare il vero bello, il più perfetto della natura. I Francesi non dubitano di asserire che l' *Apollo* di Belvedere, che il *Laocoonte*, che l' *Ercole Farnese*, e tant' altre statue celebri, sono tutte produzioni del *bello ideale*. Chi 'l disse loro? Chi gli accertò che nella natura non si trovassero i modelli di quelle statue? E che avvi in esse che sorpassi le perfezioni che si osservano talvolta nella natura? È bensì vero ciò che dice *Mengs*, che la natura è soggetta ad accidenti che si oppongono alla perfezione, mentre l' arte opera liberamente, e può in conseguenza allontanarli, non proponendosi altro fine se non il bello, che non era forse il solo che la natura in tutte le opere si proponesse. Ma i greci artisti non si saranno certamente proposti per modello nani, gobbi, storpj, sciancati, o esseri in altro modo contraffatti; si saranno anzi dati alla ricerca della natura più perfetta; ed in qualunque supposizione non potrebbe dirsi studio di un *bello ideale*, lo studio di allontanare i difetti e le imperfezioni. La libertà dell' arte consiste nella facoltà di scegliere il bello nella natura, o in ciò che alla natura è consentaneo, non già in quella di andare vagando fuori della natura.

Quegli scrittori medesimi che al *bello ideale* attribuiscono quelle statue, trovano pure, contro il parere di *Mengs*, che al *bello ideale* aspirarono in molte loro opere *Raffaello*, *Annibale Carracci*, ed altri grandi maestri tra i moderni. Ma in che consiste adunque il pregio maggiore di quelle opere? Consiste appunto nella verità, nella più esatta imitazione della natura. Se mai fuvvi occasione in cui un pittore, uscendo dai limiti della ordinaria imitazione, dovesse cercare di sollevarsi ad un bello immaginario, o se dir vuolsi, *ideale*; fu questo allorchè il grandissimo *Leonardo*, dipignendo la

Cena, trovossi imbarazzato nel formare il volto del Redentore, su di che alcune storie si raccontano, e si sono sparse alcune favole, che ora non giova il ripetere. Eppure che fece quell' artista impareggiabile? Ciò che *Fidia* fece forse nel formare il suo *Giove;* elesse una testa non fantastica, non singolare, non ideale, ma in cui si unissero gli attributi e le espressioni della pietà, della carità e del sentimento, col quale da un uomo Dio doveva istituirsi il sacramento più augusto della religione da esso fondata; ed alcuno non si avvisò mai di ascrivere quel volto ad un concepimento del *bello ideale.*

I partigiani di questo *bello* pretendono che il genio dell' artista possa creare nuove forme; che cambiare possa quelle che la natura gli presenta, e quindi creare nuovi esseri, la di cui perfezione superi quella degli esseri della natura; e le opere quindi, soggiungono essi, acquistano una forza maggiore che non è quella dei naturali oggetti. Danno per ciò all' artista la facoltà di creare, di abbellire, di nobilitare gli oggetti medesimi, e vogliono che se ne serva in preferenza per rappresentare le virtù, e le qualità buone o cattive de' caratteri; quasi che la natura, ricca di ogni sorta di forme, e delle forme più espressive, non somministrasse essa medesima un' iconologia vastissima di tutti gli affetti, delle passioni umane e di tutti i loro caratteri distintivi. Gli antichi non seguirono certamente altra via, altra non ne tennero i più grandi maestri tra i moderni; e *Leonardo,* il grandissimo *Leonardo,* che dal suo genio illimitato sembrava dover essere condotto più ch' altri mai a creare oggetti ideali, amante bensì del nuovo e dello strano, non andava a cercare tuttavia gli archetipi delle sue stesse caricature se non tra la folla, negli spettacoli, nelle diverse classi delle persone, nei momenti delle passioni, negli eccessi dei vizj, ma sempre e poi sempre nella natura. Leggansi tutti i di lui scritti preziosi, e non si troverà una sola linea che conduca alla moderna teoría del *bello ideale.* Egli parla della facoltà che ha il pittore di scegliere tra tutti gli oggetti della natura; della *elezione de' belli visi,* delle *bellezze e bruttezze;* dello studio che il pittore impiegar dee *per dipignere l' uomo e la sua mente,* cioè il suo carattere; dei *movimenti dell' uomo nel volto,* dei *moti proprj dimostratori del moto del motore, delli maggiori e minori gradi degli accidenti*

mentali; ma tutti questi insegnamenti sono tratti dalla natura medesima; nulla avvi in essi che senta di *ideale*.

Per meritare il nome di *ideale*, dicono ancora i sostenitori di quella teoria, è d'uopo che la figura esprima nel miglior modo possibile l'idea della sua specie, o del suo genere, senza che vi si unisca quella dell' individuo. Questo non vuol dir altro, se non che è necessario lo studio del carattere; ma i caratteri sono nella natura, e chi uscisse dal naturale, si allontanerebbe dal bello. Convengono però anche gli apologisti dell' *ideale*, che a tutti non è dato di crearlo, ma solo ai più grandi ingegni, ed a questi pure non sempre, ma solo ne' momenti felici, ne' quali le facoltà dell' animo sono esaltate dall' entusiasmo. Che vuol egli dir questo? Non altro, se non che i grandi ingegni ne' momenti felici, ne' momenti di entusiasmo, sanno meglio raggiugnere le bellezze naturali, sollevarsi all' idea della perfezione, concepire ed esprimere più chiaramente, con maggiore nobiltà, maggiore maestria, e forse maggiore facilità, le loro idee attinte nella natura; non mai che essi creino colla loro immaginazione idee che siano fuori della natura medesima. L' artista, che si studia di arrivare alla perfezione, non è già un uomo che più non si accontenti della natura, come dicono alcuni scrittori francesi; egli è un uomo che cerca nella natura ciò che v' ha di più bello; che lo va depurando da tutti i difetti, da tutte le macchie, da tutto ciò che non serve al suo scopo, il quale è solo la bellezza, la perfezione; che nobilita, che ingentilisce, che ingrandisce le forme conosciute, i caratteri osservati, e dà forza alle espressioni, ma non crea nuove forme, nuovi caratteri, nuove espressioni. La novità non consiste mai nelle forme, nelle quali nulla avvi di ideale; consiste nella invenzione del soggetto, che riunisca le forme più belle, nella composizione, nella ordinata disposizione, nella situazione più acconcia degli oggetti, ed in queste ha luogo l' immaginazione dell' artista, che può produrre per questo mezzo un *bello reale*, ma non mai *ideale*.

Del *bello ideale* scrissero *Ten Kate*, i di cui discorsi trovansi nelle opere di *Richardson*; *Mengs*, da me citato, *Hagedorn*, *Reynolds*, *Lessing*, e molto a lungo ne ha trattato *Quatremere de Quincy*. Sarebbe stato meglio il non parlare mai ai giovani studiosi dell' arte di *bello ideale*, ed inculcare in vece ai giovani artisti lo studio della natura e

delle grandi opere degli antichi, che la natura bella imitarono sempre, e gli oggetti naturali espressero con verita, con grandiosità, con gentilezza, con leggiadria.

§ VII.

Del gusto nelle arti.

Il gusto al pari del bello è più facile a provarsi, o a sentirsi, che a definirsi, e questa è la condizione di quasi tutti i sentimenti. Da alcuni tuttavia è stato detto un accordo dello spirito e della ragione; da altri una ragione illuminata, la quale d' intelligenza col cuore fa sempre una giusta scelta tra le cose simili, o tra loro opposte; da altri un discernimento dilicato, vivo, chiaro e preciso della bellezza, verità e giustezza delle parti che entrano in un lavoro; da altri semplicemente la facoltà di sentire il bello.

Lasciando da parte tutte queste idee astratte, diremo solo, che nelle belle arti il *gusto* è una certa facilità di vedere in un momento e scoprire il punto della bellezza proprio di ciascun soggetto rappresentato; un sentimento che determina la scelta dell' artista, come pure quella degli amatori. La scelta serve quindi a provare nell' uno e negli altri il gusto buono o cattivo. Il buon gusto si attacca a ciò che la natura presenta di più bello; esso adotta il migliore e l' utile, e riprova tutto ciò che non serve all' intenzione ed all' oggetto, tutto ciò ch' è superfluo. Talvolta il vocabolo *gusto* esprime, massime nella pittura, l' inclinazione particolare di un artista per alcuni soggetti, un metodo o una maniera di operare, ed una scelta, per così dire, abituale nella invenzione, nel disegno, nel colorito.

Si sono pure create varie distinzioni, o varj generi di *gusto*. Si è detto *gusto naturale* l' idea, o piuttosto il talento che un artista sviluppa, consultando solo la natura, senza avere studiato le opere de' grandi maestri: ognuno vede che in questo caso il gusto verrebbe a confondersi colla disposizione e col talento. Così pure si è detto *gusto artificiale*, o di imitazione, quello che un artista si forma sulla considerazione delle opere altrui, o un allievo sui precetti del maestro. *Gusto nazionale* è stato detto uno spirito di abitudine, o di sistema, per cui alcune bellezze, o alcuni

difetti sembrano perpetuarsi nelle opere degli artisti di uno stesso paese. Il *gusto particolare* di ciascun pittore è quella inclinazione ch' egli mostra in preferenza per alcuni oggetti, per alcune composizioni, per alcune parti dell' arte sua. Egli è ben difficile, e quindi ben raro, che il gusto di un artista sia egualmente perfetto in tutte le parti. Allorchè si dice il *gusto* di una nazione, di una scuola, di un artista, si intende d' ordinario, e forse direbbesi più esattamente, lo stile, o la maniera. Il *gusto grandioso* consiste per lo più nella scelta delle parti principali della figura umana, e di tutta la natura; e nel trattare queste in modo distinto, rigettando o nascondendo, ove non siano assolutamente necessarie, quelle che sono deboli, o subordinate. Il *piccolo*, o *meschino gusto* all' incontro si occupa intorno a tutte le piccole parti, dal che l' opera risulta fredda ed insipida. Così *buon gusto* tanto nelle lettere, quanto nelle arti, dicesi quello che egualmente si allontana da tutti i difetti; *cattivo gusto* quello che i difetti accoglie, e che si porta a tutti gli eccessi.

Sul gusto applicato alle belle arti, scrissero *Sulzer*, *Wattelet*, *Winckelmann*, *Richardson* (questi due principalmente del *gusto* nella pittura), *Laugier*, *de Piles*, *Milizia*, ecc. Il dottissimo *Heyne* ha pubblicato una dissertazione: *De morum vi ad sensum pulchritudinis, quam artes sectantur*; in essa si tratta molto opportunamente dell' influenza de' costumi sul gusto. *Jageman* ha scritto espressamente un *Saggio sul buon gusto nelle belle arti*, che è stato tradotto e stampato a Firenze nel 1771 in 12.°

§ VIII.

Della imitazione.

Le arti del disegno diconsi arti di imitazione, perchè sole debbono la loro origine alla imitazione della natura. Tutto a rigore in esse è imitazione; l' imitazione costituisce la loro essenza, e le loro opere non piacciono se non in quanto quella imitazione è felice, e piacciono tanto più, quanto più l' imitazione si avvicina all' originale.

Da *Aristotele* fino ai nostri giorni si è raccomandata agli artisti l' imitazione della natura. Perchè dunque, dicono alcuni scrittori francesi (e sono questi i partigiani del *bello ideale*),

perchè mai *Gerardo Dow* e *Teniers*, e tanti altri pittori fiamminghi, diligentissimi copisti della natura, non furono più grandi maestri che *Raffaello* e gli altri celebri capi delle scuole Italiane? La risposta è semplicissima. Perchè *Raffaello* e gli altri grandi maestri italiani sdegnarono il triviale della natura, elessero ciò che vi aveva di più bello, trattarono i soggetti più nobili e più grandiosi, gli animarono con sublimi composizioni, e gli eseguirono con quel garbo e quella maestria, che la imitazione ingegnosa distingue dalla copia materiale. Non basta che un' opera piaccia per la sua somiglianza coll' oggetto imitato, scelto a caso, o a capriccio nella natura. Questo può essere un merito, ma non è il merito più grande; l' artista può scegliere tra quegli oggetti; e rivale in alcuna parte della natura medesima, impiega i mezzi più opportuni e più esatti per dare a quegli oggetti una espressione, un' anima, una vita, per nobilitarli, per ingrandirli.

L' artista dunque, ridotto ad imitare, è padrone, come disse anche *Leonardo*, di tutte le opere della creazione, sceglie ciò che v' ha di più perfetto, riunisce ancora, se fa bisogno, le parti di varj individui, e cerca sempre, imitando i diversi accidenti della natura, di collegare la regolarità nei contorni, la grandiosità nelle forme, la grazia negli atteggiamenti, la bellezza nelle membra, e di esprimere la forza nel petto, la agilità nelle gambe, la sveltezza nelle braccia, la franchezza, o anche l' ardire nella fronte, e specialmente nella parte che trovasi tra le ciglia, lo spirito, il fuoco negli occhi, il vigore della salute sulle guancie, l' affabilità sulle labbra. Ove ben si rifletta, tutto questo ha il suo principio, la sua base nella imitazione, ma in una imitazione più elevata, accompagnata dal sentimento, dal criterio, dal raziocinio; nè mai si potrà dire per questo, che con quegli sforzi egli abbia superato la natura nel formare le sue bellezze, perchè quelle forme sono tutte originalmente nella natura medesima.

L' imitazione servile è spesso la più esatta, ma non è per questo la più bella. Si danno tuttavia alcuni casi, nei quali anche l' artista più ingegnoso dee applicarsi a copiare, a contraffare, per così dire, la natura; e questo avviene principalmente, qualora lasciando da parte il grandioso ed il bello, egli è condotto dal suo soggetto a trattare in vece

qualche accidente della natura medesima, e quelli tra gli altri, ne' quali la natura si digrada per così dire, e perde le sue bellezze, come, per esempio, allorchè si rappresenta un morto, un moribondo, o un malato. In questo genere nulla può vedersi di più perfetto del quadro dell' idropica di *Girardeau*, che trovavasi altre volte nella R. Corte di Torino.

L' imitazione non si estende solo sulla natura, ma si estende ancora sulle opere dei grandi maestri. In queste però due cose debbono distinguersi; la maniera particolare dell' artista, che alcuni hanno preteso di paragonare coll' accento dell' oratore; ed il risultamento generale dei principj che quell' artista si era formato nella composizione delle sue opere. Il conformarsi alla maniera particolare di un maestro, e l' identificarsi, per così dire, col maestro medesimo, non serve molto a promuovere i progressi dell' arte; perchè questa è la via più certa, per cui l' artista non acquisterà mai una originalità tutta propria. Sono dunque i principj, sono le massime, sono i varj tratti della condotta teorica del maestro, che i giovani artisti debbono studiarsi di ben comprendere, di imitare e di rendersi familiari. Molti raccomandano, e ben con ragione, di imitare, di copiare anche alcune delle parti eccellentemente eseguite dai più grandi maestri; di copiare quindi, e di imitare le parti medesime tolte dalla natura; per tal modo si riesce a mettere in paragone la natura coll' arte più ricercata, e si impara come la natura debba essere veduta dall' artista ingegnoso.

Lo stesso dee dirsi delle grandi opere di scultura degli antichi, grande oggetto esse pure per la imitazione, che l' artista osservare dee, ed imitare a vicenda colla natura medesima. E qui giova pure il riflettere, che l' imitazione riesce vantaggiosa non solo nell' artista principiante, ma anche nel più provetto e maturo. In tutto il corso della vita essa può servirgli di guida, e può giovare particolarmente a frenare, a correggere la sua immaginazione, a prevenire i traviamenti ai quali potrebbero condurlo la vivacità della fantasia e la smania di inventare. Altronde una imitazione libera, ragionata, spiritosa, annunzia nell' artista una specie di emulazione, che lo onora, facilita ed aumenta in lui le concezioni, nutre ed alimenta l' ingegno; ed allorchè massime è parziale, e fatta con scelta e con discernimento, si stacca interamente dal plagio, e non può portarne il nome. Il

Pussino non è mai stato detto plagiario per avere in alcuni suoi quadri introdotta la bella figura antica del Gladiatore, o della bella statua che porta comunemente quel nome. Gli antichi medesimi conoscevano la pratica della imitazione, e per questo si trovano, massime nelle pietre incise, ripetuti varj soggetti che probabilmente erano tutte imitazioni di qualche capo d'opera celebre in tempi ancora più remoti.

Molti hanno scritto sulla imitazione, trattando del bello, del gusto e dello stile nelle Belle Arti. Il sig. *Hagedorn* è disceso a parlare più particolarmente dei limiti della imitazione e del carattere di un imitatore felice. Tra i discorsi del sig. *Reynolds*, uno ve n'ha *della troppo fedele imitazione della natura.*

§ IX.

Della espressione

Le idee prodotte nell' animo per mezzo di alcuni segni, costituiscono l' *espressione*; ma non è ben precisa l' applicazione del vocabolo, perchè *espressione* dicesi talvolta il segno medesimo, o la cagione produttrice della idea, talvolta l' idea che è prodotta, o cagionata dal segno.

Nelle arti del disegno i mezzi di espressione sono gli atteggiamenti, i gesti, i lineamenti del viso, il colore medesimo, e l' azione ed il movimento delle figure. Allorchè queste sembrano avere vita, anima e sentimento, si dice che un disegnatore ha molta forza di *espressione.* La pittura specialmente può dare tanta espressione alla materia inanimata, che coll' ajuto dei colori può eccitare tutte le sensazioni dell'anima.

Mentre le semplici ombre sono per la magia della espressione cambiate, per così dire, in esseri pensanti, una figura dipinta, o scolpita, senza espressione non desta alcun interesse e non piace. Per questo un antico scrittore definiva la scultura l' *arte di esprimere i costumi.*

Ma per giugnere ad un grado di perfezione nell' arte di esprimere, che debbe egli fare l' artista? Non dee già egli abbandonarsi ad un *ideale* immaginario; dee osservare e studiare con diligenza la natura umana nei punti nei quali meglio essa sembra svilupparsi. Ciò che l' artista non può osservare nella natura, può studiarlo nelle narrazioni degli storici, e nelle descrizioni e nelle pitture dei poeti; ma

sempre unire dee a queste e paragonare gli studi fatti sulla natura vivente. Il gusto, del quale abbiamo parlato (§ VII), gli insegnerà a scegliere ciò che conviene alle persone ed alle circostanze, e ad accomodare i caratteri delle passioni ai diversi stati, ai diversi sessi, alle diverse condizioni delle persone.

Winckelmann diceva che l'espressione cambia i tratti del viso, le disposizioni del corpo, ed altera le forme che costituiscono la bellezza. Quest' ultima frase non è esattamente vera, tuttochè pronunziata da un sommo conoscitore dell'arte; perchè, se l' artista osserva davvicino la natura, e non si lascia trasportare da una immaginazione sregolata, può presentare il carattere della bellezza anche nell'uomo incollerito, o addolorato, o disperato, e nella espressione delle passioni più violente. *Winckelmann* volle forse dir solo, ed in questo egli aveva ragione, che un volto non dee rendersi deforme, sebbene esprimere debba un affetto dispiacevole, o una violenta passione. Il *Laocoonte* e la *Niobe* sono modelli della espressione più forte data alle figure, senza tuttavia che sia punto alterata la bellezza o la nobiltà de' loro lineamenti.

Nella espressione si dee aver cura di ben distinguere ciò che alla medesima è *essenziale*, da ciò che è solo *accidentale*. Questa distinzione rende assai necessario lo studio della natura, e specialmente dei caratteri coi quali le passioni si manifestano in diverse circostanze sui volti e nei diversi movimenti del corpo. Alcuni valenti maestri hanno raccolto varie teste che possono servire di modelli della espressione, e ad un artista bene istrutto non può riuscire se non vantaggiosa la lettura della grande opera di *Lavater*.

Molto sulla espressione ha scritto il cel. *Leonardo* nel suo *Trattato della pittura*; alcuna cosa ha accennato anche il nostro *Lomazzo*, ed utili insegnamenti possono trovarsi nel libro *della umana fisonomia* di *Giambattista Porta*. Tra i moderni trovansi alcune buone riflessioni nel *Saggio sulla pittura* di *Algarotti*, nell'*Arte di fare i ritratti*, ed in altri libri del francese *Le Brun*. Il sig. *Ralph*, inglese, ha tentato di condurre i giovani artisti al vero metodo della espressione nelle pitture di storia, cogli esempi soli delle teste tratte dai celebri cartoni di *Raffaello*, che si conservano ad Hamptoncourt.

§ X.

Dello stile e della maniera.

Lo stile viene formato da tutte le parti che concorrono al concepimento, alla composizione ed alla esecuzione di un' opera dell' arte. A norma quindi de' principj e delle massime che entrano nelle suddette operazioni preparatorie, dicesi lo stile *sublime*, *grande*, *bello*, *espressivo*, o *naturale*.

Si riconosce ancora e si distingue lo stile delle varie nazioni, e forse potrebbe dirsi ancora di alcune età. Si nomina quindi lo stile particolare degli Egizj, quello degli Etruschi, quello de' Greci, de' Romani, ecc. Lo stile però delle nazioni e delle età non è forse tanto un carattere di pensiero e di immaginazione, quanto una maniera particolare di operare, di comporre, di disegnare.

Il *sublime* nelle opere dell' arte, come anche in tutti i parti dell' ingegno, consiste in quello che nel suo genere ha molto più di forza e di grandiosità, che forse alcuno non si aspetterebbe di vedere; e quindi dal sublime nasce la sorpresa e la ammirazione. Lo stile sublime è quello dunque della maggiore perfezione dell' arte, quello che produce nell' anima le più forti impressioni, quello che eccita lo stupore, la venerazione, un desiderio vivo, o un abborrimento, il coraggio, o il terrore, quello in somma che più rigorosamente risveglia l' attività delle forze intellettuali. Gli antichi specialmente, e tra i moderni *Raffaello*, giunsero alla sublimità nella espressione del carattere e de' sentimenti. Le impressioni profonde di grandezza, di maestà, di venerazione, che può ispirare un edifizio, provano la esistenza e la applicabilità dello stile sublime anche alla architettura.

Siccome hannovi degli oggetti e delle idee che si ammirano, ove solo si conoscano, ed altri oggetti ed altre idee che, anche conosciute e riguardate più volte senza che se ne ricevesse una viva impressione, possono sorprendere per essere presentate in alcun caso sotto un lume tutto nuovo e particolare; così si è introdotta da alcuni una distinzione tra il *sublime essenziale* e l' *accidentale*, in quanto che l' oggetto è sublime per la sua grandezza medesima, o acquista questa grandezza per la maniera colla quale è presentato alla vista.

Al sublime appartiene la semplicità, e questa tanto di

intenzione, quanto di azione e di mezzi. Se la intenzione non è una sola, o predominante in una composizione, non appartiene al sublime; come da questo si stacca la disposizione degli oggetti, se è complicata, la luce se è doppia, il colorito se è troppo ricercato, e l'armonia di un quadro, se non tende ad un solo effetto. La grandezza e l'energia fanno esse pure parte ben sovente dello stile sublime. In generale si possono applicare alle belle arti i principj medesimi di *Longino*, che il sublime nasce dal dire molto in poco, cioè dal produrre con minor numero di mezzi una maggiore espressione, un maggiore effetto, una impressione più sensibile, più forte, più durevole che non quella prodotta con maggiore numero, con maggiore apparato di mezzi tecnici.

Grande, o di stile *grande*, o *grandioso*, dicesi una composizione per sè stessa imponente, o una figura maestosa. Nasce dunque il grandioso non tanto dalla impressione fatta dagli oggetti sull' occhio, quanto dalla impressione fatta sull' animo, o sullo spirito. Il *grande* in questo senso si avvicina al *sublime*. Dicesi un *gran* carattere di disegno e di espressione, qualora si riconosce proprio a colpire, ad elevare l'animo di coloro che lo osservano. Ma il *grande*, o il *grandioso*, nasce esso pure come il sublime dalla semplicità e dall' unità di idea e di effetto.

Si pretende che la parola *grandioso*, usata particolarmente dagli Italiani in significato di *magnifico*, ed adottata recentemente dai Francesi, abbia un senso più vago o meno determinato del grande. Dicesi *grandiosa* una composizione, una figura, una testa, un abbozzo, e quindi anche lo stile, allorchè presenta l' apparenza del grande

Del *bello* si è già parlato lungamente nel § VI, della espressione nel § precedente. *Naturale*, o stile *naturale*, dicesi un carattere di facilità nelle opere dell' arte, che non lascia ravvisare lo stento, nè la fatica, come non si veggono nelle opere dalla natura prodotte. Questa è una delle principali proprietà delle opere dell' arte, perchè essa le rende più grate e più piacevoli all' occhio, ed al tempo stesso conserva esattamente l' armonia tra lo spirito umano e gli oggetti che esistono nella natura, coi quali sono coordinati i nostri sensi, e lo è pure la nostra sensibilità. Ella è cosa singolare, che que' medesimi che prendono a sostenere il bello ideale, parlando del carattere dello stile naturale, e

della rappresentazione degli oggetti della natura, raccomandano all' artista che nulla offra al guardo di chimerico, nulla di fantastico, nulla di quello che snaturare potrebbe gli oggetti, e togliere o alterare la vera loro apparenza. Egli è però certo altresì, che un oggetto che nella natura appena si degnerebbe di uno sguardo, desta il più vivo interesse allorchè l' arte è riuscita ad imitarlo con molta perfezione.

Alcuni confondono lo stile *naturale* col *facile;* ma la facilità nelle arti, come negli altri esercizj dell' ingegno, non è che una conseguenza delle disposizioni naturali. Dicesi quindi un pennello facile, un bulino facile, per esprimere l' opposto dello stento e della fatica; ma la facilità sola non basta per condurre alla perfezione, e la facilità della composizione dipende solo dalla fecondità dell' ingegno. Dicesi ancora facilità l' intelligenza, o l' abitudine dell' artista, che sa togliere di mezzo destramente e con prontezza gli ostacoli che si presentano nella composizione, o nella esecuzione delle opere.

Tutte queste considerazioni entrano nella formazione, siccome pure nella definizione dello stile. *Maniera* dicesi più particolarmente il metodo di comporre e di operare di un artista; avvi quindi una *maniera* di inventare, di concepire e di esprimere un oggetto, e queste maniere formano i caratteri distintivi delle opere di un maestro, o di una scuola. La *maniera* si attacca per sè stessa allo *stile*, ed ha una stretta relazione col medesimo, ma è una cosa più materiale; essa è precisamente la maniera di fare, anzichè di immaginare, di concepire, di inventare le composizioni, le mosse, gli atteggiamenti.

Dicesi *maniera forte* e *risentita* quella delle figure, i di cui muscoli sono fortemente espressi, e, come dicono i Francesi, *pronunziati;* e si dà quel nome anche alle espressioni fiere e terribili, quali erano quelle d' ordinario di *Michelangiolo. Maniera dolce e corretta* dicesi quella delle opere i di cui contorni sono eleganti, esatti, piacevoli, trattati con facilità, e ben consentanei alla natura. Di *maniera grandiosa* diconsi quelle composizioni nelle quali, oltre una apparenza di verità e di maestà, trovasi una espressione più forte che non è d' ordinario nella natura medesima. A queste maniere si contrappongono la *maniera barbara*, che potrebbe pur dirsi *romantica*, non regolata da alcuno studio dei monu-

menti antichi, e gravida di idee capricciose ed ignobili; e quelle diverse maniere, che portano i nomi di *meschina*, di *caricata*, di *pesante*, ecc. Gli oltramontani, non si sa bene il perchè, danno il nome di *maniera moderna* a quella che ha per oggetto la imitazione della natura, che è stata rinnovata dal cel. *Leonardo*, che dura e sussiste fortunatamente ai giorni nostri, e che potrebbe dirsi a ragione la più *antica* di tutte.

Maniera dicesi ancora talvolta il modo di operare di un maestro nelle diverse epoche della sua vita; quella, per esempio, della gioventù in cui egli si forma sotto la disciplina di un istitutore; quella che potrebbe dirsi della età di mezzo, che egli si forma da sè medesimo, allorchè libero dagli insegnamenti, sviluppa il proprio ingegno e le proprie forze, e che diventa quindi tutta sua propria; e quella finalmente della vecchiezza, in cui sovente l'esercizio dell'arte degenera e decade per le forze scemate, o per l'acume de' sensi diminuito Anche nei periodi progressivi di una scuola medesima si riconoscono talvolta diverse *maniere*.

Ma questo nome, che finora non si è riguardato se non in senso favorevole, assume un senso ben diverso, allorchè si applica al costume vizioso de' cattivi artisti di copiare le loro opere medesime, allontanandosi dalla natura e dal vero. Diconsi allora gli *artisti manierati*, e se per avventura uno di questi prende ad imitare la maniera di un altro, ne viene necessariamente che egli vi aggiunga alcuna cosa del proprio, e quindi la imitazione si allontana sempre più dalla natura e dalla verità.

De Piles, nelle sue *Conversazioni sulla pittura*, ha inserito diverse osservazioni sopra le cause che danno origine alle maniere particolari, e sui mezzi coi quali si potrebbe giugnere a sbandire dalle arti tutte le cattive maniere.

§ XI.

Della estetica.

La parola di *estetica* significa precisamente la *scienza delle sensazioni*; ma dachè recentemente, massime in Germania, si è messa in voga questa scienza, applicata particolarmente alle arti, può tradursi col nome di *filosofia delle*

belle arti, giacchè è propriamente la scienza di derivare la teoria generale e le regole delle arti dalla natura e dalla considerazione del gusto. Diversa è dunque l' estetica di *Kant* dall' estetica di *Baumgarten*, di *Sulzer*, di *Lessing* e di *Humboldt*; ma *Kant* aveva piantato le basi dell' estetica di questi ultimi colla sua *Critica del giudizio.*

Aristotele aveva già stabiliti i principj di questa scienza nella sua *Rettorica* e nella sua *Poetica*; ma non aveva esteso le sue osservazioni se non alla teoria di quelle due arti. Gli estetici moderni hanno seguito le di lui pedate, e si sono studiati di ridurre la teoria delle arti ai medesimi principj, e di stabilire quindi alcune regole giuste ed invariabili, che quelle sono per la maggior parte insegnate dal greco filosofo.

Oltre gli scrittori annunziati, l' ab. *Batteux* nelle sue *Belle arti ridotte ad un solo principio* aveva fatto un tentativo estetico, e forse piantate alcune basi di questa scienza. A questi principj erasi avvicinato anche *Home* nel suo *Saggio sulla critica*; alcuna cosa ne aveva detto *Wattelet* nel suo *Dizionario della pittura*; ma *Baumgarten* è stato il primo che alla filosofia delle belle arti ha dato il nome di estetica, ed *Humboldt* fu il primo a pubblicare alcuni *Saggi estetici.* Alcune osservazioni relative agli insegnamenti di questa nuova facoltà si troveranno in diversi articoli del vocabolario posto in fine di quest' operetta. Il sig. *Pietro Zani* aveva pubblicato fino dal 1789 in Parma il *Prodromo di una Enciclopedia metodica delle Belle Arti spettanti al Disegno*; questo lodevole progetto si va ora eseguendo, ma è ancora ben lontano dalla sua compiuta esecuzione.

§ XII.

Del nome di Artista, *e delle sue applicazioni.*

I Greci ed i Romani compresero sotto una sola denominazione i professori delle arti liberali e delle arti meccaniche, l' artista propriamente detto, e l' artigiano. Solo da qualche tempo si è cominciato ad attribuire privativamente il nome di artisti ai pittori, agli scultori, agli intagliatori in rame, o in altra materia, agli architetti, ed a tutti i professori delle arti dette del disegno. Se alcun artigiano meccanico si è arrogato

alcuna volta il nome di artista, questo non si è fatto che per una specie di usurpazione, non potendo quel nome rigorosamente attribuirsi se non a coloro che esercitano le arti del disegno, da noi definite ed indicate nel § II. Giova notare in questo luogo, che sebbene *Baldinucci* abbia usato esclusivamente il vocabolo di *artefice*, quello tuttavia di *artista* vedesi adoperato dal sommo *Dante*, e da *Franco Sacchetti*, e dal *Boccaccio*, e dal *Buonarroti* viene applicato precisamente ai pittori, agli scultori, ai professori di arti del disegno, e generalmente di arti liberali.

Si è disputato alcuna volta, se il nome di *artista* convenisse ai poeti, ai commedianti, ai musici, siccome professori anche essi di arti dette liberali; ma si è riflettuto che i professori delle arti del disegno hanno un maggiore diritto al nome di *artista*, perchè nella professione loro entra una parte assolutamente meccanica, in quanto fanno uso continuo di materie e di metodi, che talvolta li ravvicinano agli artigiani; laddove il poeta, il cantore, ed il commediante non si servono se non di segni convenzionali, che nulla hanno di meccanico, e che non hanno conseguentemente alcuna relazione a quella che dicesi arte o opera manuale.

Alcuni portano il rigore anche al di là di quanto si è detto, e vorrebbono esclusi dal ruolo degli artisti i cattivi pittori, i pittori di insegne, di candele, di stemmi, o di altri simili soggetti triviali, i modellatori meccanici delle figure, gli intagliatori di masserizie di legno, ecc. Se però si rifletterà che non dall' arte in sè stessa, ma dalla sola maniera di esecuzione dipende questa distinzione, e che l' intagliatore in legno, per esempio, può sollevarsi al grado di un esimio scultore; non si avrà difficoltà di accordare anche a questi il nome di artisti, occupandosi anch' essi di arti liberali, di arti del disegno. Converremo però facilmente che il vero artista non dee possedere la sola parte meccanica, ma l' amore, il sentimento del vero bello, l' entusiasmo per tutto ciò che è grande ed elevato, e quella fina sensibilità che da alcuni è stata detta, e principalmente dal sig. *Sobry*, la *poetica delle arti*.

LIBRO PRIMO

DELLA ARCHITETTURA.

Capo Primo

Definizione della Architettura, suo oggetto, sua origine, suoi generi.

L' architettura, che si direbbe propriamente, secondo il significato del suo nome, *arte per eccellenza*, è l' arte di fabbricare secondo le proporzioni e le regole determinate dalla natura e dal gusto. Come arte di fabbricare per il semplice bisogno, essa appartiene a tutti i tempi e a tutti i paesi, ed anche i popoli più selvaggi si costruiscono capanne ed altri ripari onde mettersi al coperto dalle ingiurie delle stagioni.

Ma l' oggetto dell' architettura propriamente detta è molto più elevato, perchè conviene, secondo la definizione che si è data, che ciascun edifizio abbia tutte le perfezioni delle quali lo rende suscettibile la sua destinazione; e conviene altresì che si distingua per l' ordine, la decenza e convenevolezza della distribuzione interna, la bellezza delle forme, il carattere proprio della natura dell' edifizio, la regolarità ed il buon gusto dell' ornato, tanto all' interno, quanto all' esterno. L' architettura in questo modo definita, non può più dirsi di tutte le età, nè di tutti i paesi; ma per l' oggetto suo più esteso sembra essere il frutto della civilizzazione, e riserbata ad alcune età e ad alcuni paesi privilegiati.

Si distingue d' ordinario l' architettura in varj rami, secondo la sua destinazione; in varie qualità o specie, secondo i paesi; in varie epoche o varj periodi, secondo i tempi. I diversi rami della architettura, secondo i diversi oggetti ai quali si applica, sono tre, cioè l' architettura *civile*, la *militare* e la *navale*; ma la prima, o sia l'architettura *civile*, è quella che particolarmente appartiene al nostro istituto, mentre si parla delle belle arti in generale. Secondo i diversi popoli si conoscono diverse specie di architettura civile; l' egizia tra

le altre, la persiana, l' indiana, la fenicia, l' ebraica, l' etrusca, la greca, la romana, l' araba, la gotica, la sassonica, la cinese, e queste sono almeno quelle che principalmente si conoscono. Secondo le diverse epoche, si distinguono l' architettura dei bei tempi dell' antichità, quella del basso impero, quella della età di mezzo, e per ultimo la moderna.

È facile il comprendere che l' architettura, chiamata dall' uomo in ajuto per sopportare le pene della vita, e per trasmettere la sua memoria alle generazioni future, dee tenere il primo luogo tra tutte le arti per ciò che spetta alla utilità. Essa serve a conservare la salute degli uomini, a guarentirne la sicurezza, a mantenere il buon ordine della vita civile. Essa serve altronde a perpetuare la gloria de' popoli, ad eternare la memoria delle grandi azioni, a far sopravvivere a tutte le vicende de' tempi, ed anche alla loro stessa ruina, le nazioni e gli imperi. Depositaria, per così dire, della gloria, del buon gusto e del genio creatore de' popoli, attesta ai secoli venturi il grado di potenza o di debolezza degli stati, onora i principi che l' hanno impiegata, e depone a favore del gusto buono o cattivo, corretto o vizioso, della età in cui fu praticata.

È pure facile il comprendere, secondo questi principj, che l'architettura non potè fiorire se non nella società già adulta, allorchè gli uomini moltiplicati si concentrarono nelle città, ed ai perduti piaceri della natura e della vita rustica cercarono di sostituire i piaceri e le comodità delle arti imitatrici. Si potrà pure concepire per tal modo, che l'architettura civile dovette secondo le diverse circostanze vestire presso le diverse nazioni quelle forme variate che ad essa comunicare dovevano l' influenza del clima, la natura del suolo e delle produzioni, il carattere degli abitanti, il genere loro di vita, le loro istituzioni sociali, e la maggiore o minore loro opulenza. I popoli, per originario istituto pastori o cacciatori, dovettero accontentarsi di ricoveri entro gli scogli, di caverne scavate dalla natura, e di tende, che assai comode riuscivano alla vita loro errante. I popoli agricoltori cominciarono dallo erigere capanne di legno, e da alcuni si crede questo il principio delle costruzioni più solide che si fecero in appresso. Questi principj verranno assai meglio sviluppati e messi in chiaro nei capi seguenti, nei quali si parlerà dell'architettura delle diverse nazioni.

Capo II.

Dell' architettura egizia.

Il carattere della architettura egizia si fa da alcuni consistere nella solidità delle sue costruzioni e nella rozzezza delle sue forme. Non è però questo carattere tanto particolare e distintivo, che le opere architettoniche di alcune nazioni antiche non possano mettersi in paragone con quelle degli Egizj per la loro grandezza e la loro solidita. Alcuni tempj che gli Indiani scavarono nelle rocche, il palazzo di Persepoli, e forse il tempio di Gerusalemme, rivalizzare potevano colle grandi costruzioni degli Egizj. Ma gli scrittori che hanno esposta questa osservazione, non si sono forse fatti carico di un' altra egualmente importante, delle relazioni cioè che passavano ne' tempi più antichi tra gli Egizj e i Persiani, e tra gli Egizj e gli Indiani, sul quale punto di critica erudizione ha scritto *de Pauw;* e dell' altra ancora più patente, che se gli Ebrei fabbricarono il loro tempio, non ne intrapresero la costruzione se non molt' anni dopo l' uscita loro dall' Egitto, e che di là avevano portato gli insegnamenti delle arti che presso di loro parzialmente fiorirono.

Si pretende parimenti che l' incivilimento abbia cominciato a perfezionarsi nell' alto Egitto, e che i monumenti di architettura, che trovansi nell' alto Egitto, debbano giudicarsi molto più antichi che non quelli del basso Egitto. I primi abitatori di quella provincia vivevano sulle coste del golfo arabico in caverne scavate nelle montagne e negli scogli; e quindi cominciarono a formarsi gli edifizj sotterranei nel seno delle rocche, i quali ancora formano l' ammirazione de' viaggiatori in quella regione. Resterà sempre dubbio se l' idea di scavare gli edifizj nella pietra sia passata dall' Egitto nell' India, o dall' India nell' Egitto; ma rimarrà sempre una forte presunzione a favore di coloro che dalle grotte naturali deducono l' origine primaria della architettura. I naturalisti potrebbono ancora colle loro sagaci osservazioni confermare in qualche modo questa opinione; giacchè in molte grotte naturali, dai medesimi descritte, si trovano archi di diverse forme, porte, volte grandiose, gallerie; e le stalattiti, e le stalagmiti tengono spesse volte il luogo di colonne, di

pilastri, di basi, di capitelli, di ornamenti di diverso genere, e potevano in que' tempi più rimoti fornirne l' idea ed il pensiero.

Le piramidi sono certamente nel numero degli edifizj più solidi che si conoscano sul globo; ma non dee già credersi per questo, che tutti gli edifizj degli Egizj fossero costrutti con materie egualmente indistruttibili, e che tutti per conseguenza portassero il carattere di una eguale solidità. Di fatto a fronte delle piramidi, che tuttora esistono, non si trovano se non scarsissime le reliquie degli antichi palazzi e degli altri edifizj che i sovrani, fabbricatori delle piramidi, non avranno mancato di costruire. La ragione se ne trova da alcuni nella totale mancanza de' boschi in quella regione, per cui gli edifizj si formavano di mattoni non cotti, o cotti semplicemente al sole, laonde incapaci si rendevano a resistere lungamente alle ingiurie del tempo.

Le fabbriche egiziane che ancora si veggono, e dalle quali solo possiamo giudicare dell' antica architettura di quel popolo, hanno un carattere di grandiosità e di semplicità che a prima vista sorprende. Questo è dovuto in gran parte al costume di fabbricare con masse di pietra grandissime, e talvolta di una dimensione straordinaria, e con colonne di tale altezza e dimensione che non si veggono altrove le eguali. Ma con una attenta osservazione si trova che questi edifizj mancano d' ordinario di simmetria, di belle proporzioni e di eleganza. Alcuna volta mancano affatto di ornato, altre volte ne soprabbondano, e le diverse parti dell' ornato o non sono ben collocate, o sono del gusto che da molti vien detto *freddo* e *secco*. Sembra che l' architettura, nata forse ne' tempi più remoti in Egitto, abbia fatto in quel paese i più rapidi progressi, ma non abbia mai potuto giugnere a quel grado di perfezione che accoppia la solidità alla eleganza.

Noi non conosciamo delle opere architettoniche degli Egizj se non le grotte, le piramidi, gli obelischi, molti de' quali furono trasportati fuori dall' Egitto, e massime in Italia; il labirinto, del quale non abbiamo più che le descrizioni di *Erodoto*, di *Strabone* e di *Plinio*; i canali, le camere monolite, o sia formate di una sola pietra, e varj tempj tutti coperti di geroglifici, e circondati di statue d' animali, di sfingi e di obelischi.

Dalla ispezione di quelle fabbriche si raccoglie che le mura

delle medesime erano di una immensa grossezza; che i tetti erano d' ordinario formati di pietre di un sol pezzo, che passavano da un muro all' altro; che per sostenere questo peso grandissimo si impiegavano colonne quadrate, ottagone, esagone, e talvolta rotonde, delle quali variate erano sommamente tanto le proporzioni, quanto gli ornamenti; che queste colonne il più delle volte non avevano base, ma solo un semplice sostegno; che varia pure era la forma de' capitelli, i quali talvolta non erano che uno sporto quadrato, liscio, o coperto di geroglifici, tal altra erano ornati di fogliami, o rappresentavano un vaso posto sulla colonna, o una campana rovesciata, o una imitazione imperfetta della palma; che gli Egizj non conoscevano nè il fregio propriamente detto, nè l' architrave, o il cornicione, ma a questi sostituivano sovente pietre rozzamente collocate sulle colonne medesime; che i loro intercolonnj occupavano di rado uno spazio maggiore di tre piedi; che in alcuni tempj le porte erano più strette a basso che in alto, per il che *Pococke* le ha nominate, forse non troppo esattamente, piramidali; che finalmente, sebbene il detto scrittore pretenda che gli Egizj conoscessero la costruzione delle volte, tuttavia ben pochi sono gli archi che si veggono nei loro edifizj. Queste osservazioni possono farsi sui monumenti, dei quali si veggono i disegni nelle opere di *Pococke*, di *Norden*, di *Paolo Lucas*, di *Maillet*, e nelle più recenti di *Cassas* e di *Denon*.

Non giova parlare dell' architettura, nè de' monumenti architettonici dell' Egitto sotto i *Tolomei*, sotto i Romani, ed al tempo dei Saraceni. Le opere di que' tempi non appartengono punto alla architettura egizia, e non ne conservano alcun carattere. Sotto i *Tolomei* si praticò l' architettura greca, sebbene il gusto puro e nobile di questa soffrisse alcuna alterazione per la sua mescolanza colle forme egizie. Sotto i Romani ancora si continuò a praticare l' architettura greca in Egitto, ed un monumento di questa architettura in quell' epoca è la celebre colonna d' Alessandria, detta la *colonna di Pompeo;* sotto i Saraceni finalmente l' architettura assunse il carattere proprio di quella nazione, e le fabbriche de' Saraceni in Egitto molto si assomigliano a quelle de' Mori della Spagna. Si osservano tuttavia alcuni capitelli stravagantissimi nell' acquedotto di Alessandria; e gli avanzi che ancora si veggono di alcune antiche moschee, portano i caratteri medesimi di quelle più antiche dell' Oriente.

I principali monumenti architettonici degli antichi Egizj, o piuttosto le opere ad essi particolarmente appartenenti, erano le grotte sotterranee, che *Vanslebio* ammirò nella Tebaide, e che grandissime trovansi presso la città di Siout, e copiose presso Hajar Silcily, o la catena degli scogli, alcune altresì ornate di geroglifici della forma più antica; le piramidi dell' Eptanomide, o dell' Egitto centrale; gli obelischi, dei quali alcuni sono stati trasportati nell' Oriente, in Italia ed anche in Francia; il labirinto ben descritto da *Erodoto*, *Plinio* e *Strabone*, il quale non era sostanzialmente se non una immensa riunione di camere; i canali che principi benefici fecero aprire per la prosperità di quella regione, ed annunziano nella loro costruzione ingegno, idee grandiose ed anche una specie di ardimento; le camere *monolite*, o formate di una sola pietra, delle quali una grandissima viene descritta da *Erodoto*, e molte picciole in figura di tempietti chiusi in altri tempj maggiori sono state osservate da *Denon*; finalmente quegli immensi tempj coperti di geroglifici dipinti o scolpiti, ed ornati sul davanti di animali, di sfingi e di obelischi. Gli avanzi delle opere d' architettura saracina in Egitto si indicheranno nel capo IX. Di questi una parte è stata pubblicata dal sullodato *Denon* e dal sig. *Dutertre*.

Capo III.

Dell' architettura persiana.

Da quanto può raccogliersi dai monumenti, o piuttosto dalle rovine dei monumenti degli antichi Persiani, che ancora si veggono, la loro architettura aveva qualche cosa di diverso da quella degli Indiani e degli Egizj. Le ruine di Persepoli, dette ora dagli abitanti *le quaranta colonne*, perchè forse i Maomettani al loro arrivo in Persia ne trovarono altrettante in piedi, sembrano le reliquie di un palazzo degli antichi re, anzichè quelle di un tempio. Quell' edifizio era costrutto di grandissime pietre, molte delle quali cariche di ornamenti e di iscrizioni, assai più che non si costumava in Egitto. La pietra è un carbonato di calce assai duro, di un color grigio carico, suscettibile di un bellissimo pulimento, che si trova là vicino. Per commettere queste pietre non si faceva

uso di cemento, ma bensì di uncini o di arpioni, dei quali si veggono tuttora gli indizj.

Quel palazzo sembra essere stato disposto con molto artifizio, e formato di diversi palazzi, fabbricati l'uno al disopra dell' altro sul pendio di uno scoglio. Magnifica doveva essere la scala principale; ed il portico che conduceva al soggiorno reale, ed i colonnati grandiosi, e le mura riccamente ornate, dovevano presentare un aspetto di eleganza molto superiore a quello degli edifizj dell' Egitto. Non si può tuttavia censurare *Caylus*, che ha trovato molta somiglianza tra lo stile persepolitano e l' egizio. Le grandi masse erano impiegate nelle costruzioni tanto dagli Egizj, quanto dai Persiani; le finestre sono egualmente intagliate in un sol pezzo di marmo; ma quelle di Persepoli non sembrano all' aspetto così pesanti come quelle dell' Egitto, e le colonne de' Persiani sono più ben proporzionate, più svelte, siccome gli ornati sono pure di uno stile migliore. Riflettendosi attentamente sul carattere di questi edifizj, si direbbe che l' architettura delle due nazioni fu probabilmente la stessa in origine, ma che i Persiani svilupparono un più grande amore per il lusso, che li portò a studiare l' eleganza, ed a perfezionare l' ornato, introducendo in questo anche una quantità di figure, lavorate in gran parte a bassorilievo.

Pochi monumenti dell' architettura persiana antica trovansi, oltre le ruine di Persepoli. Alcune colonne, gli avanzi di un edifizio, che sembra essere stato parimenti un palazzo, alcuni sepolcri non lontani da Persepoli, portano lo stesso carattere delle ruine delle quali si è parlato. Veggonsi le figure di questi monumenti nelle opere di *Chardin*, di *Niebuhr*, di *Le Brun* e nel recentissimo Viaggio di *Morier*, stampato a Londra nell' anno 1818, in 4.°

Capo IV.

Dell' architettura indiana.

I monumenti antichi della architettura indiana sono tutti scavati nei monti; alcune grotte vastissime credonsi i monumenti de' tempi più remoti, e forse sono coetanei ai più antichi edifizj di questo genere dell' Egitto. Invano *Meiners* volle insinuare che que' monumenti non fossero anteriori

all' era volgare, e che gli Indiani ne avessero appresa la costruzione dai Greci; giacchè questi non avrebbero mai insegnato agli Indiani a scavare i tempj loro nelle viscere de' monti; e gli ornati e le figure, che in que' monumenti si veggono, troppo si allontanano dallo stile de' Greci di qualunque età.

Il più famoso di que' monumenti trovasi nella isoletta di Elefanta, situata all' est del porto di Bombay. Esso è lungo 130 piedi inglesi, largo 110, ed alto 14 e $^1/_2$. Di questo, e di altri edifizj scavati nel sasso, veggonsi bellissimi disegni nel *Costume antico e moderno di tutti i popoli del mondo del dottore Giulio Ferrario*, nel volume II dell' Asia. La forma delle colonne di quel tempio sembra di un gusto migliore di quello delle colonne egizie. Le pareti del tempio sono ornate di figure umane a bassorilievo; queste figure, inferiori di molto a quelle de' Greci, sono da alcuno preferite a quelle degli Egizj. Si direbbe che i progressi degli Indiani nella architettura sono andati di pari passo con quelli de' Persiani.

La grotta di Ambola era essa pure un tempio quadrato, il di cui tetto è sostenuto da venti colonne di 14 piedi di altezza: presso quello si veggono camere e cappelle, alcune delle quali assai vaste, e gli ornamenti non portano un carattere diverso da quelli di Elefanta, se non che essendo la grotta scavata in un sasso meno duro, le figure sono maggiormente degradate per le ingiurie del tempo.

Altre grotte, o piuttosto altri edifizj sotterranei presentano sempre gli stessi caratteri, se non che le colonne che veggonsi nei sotterranei di Canara, sono informi, tagliate irregolarmente e senza simmetria, e maggiormente s' avvicinano a quelle degli edifizj dell' alto Egitto. Non sono neppure quei sotterranei ornati di tante figure, quante se ne veggono nell' altre grotte già indicate, sebbene alcune di quelle di Canara non cedano alle prime in grandezza, mentre altre sono assai picciole. Trovansi delineate nel Viaggio di *Niebuhr*, nell'*Archeologia Britannica* e nei *Monumenti dell'India*, stampati di recente in Londra.

Capo V.

Dell' architettura fenicia e dell' ebraica.

Poco o nulla sappiamo dell' architettura fenicia, perchè non ci rimangono monumenti che ci attestino il gusto architettonico di quel popolo. Si conghiettura soltanto da quello che ne scrissero *Erodoto* e *Strabone*, che quel popolo ricco ed industrioso dovette avere grandi e belle città, ed in queste grandiosi edifizj, e massime tempj magnifici. *Erodoto* parla del tempio di *Ercole*, che sontuoso vedevasi a Tiro, e *Strabone*, parlando di alcuni tempj, che vedevansi in due isole del Golfo persico, dice che per la loro costruzione molto si avvicinavano a quelli de' Fenicj, dal che si deduce che i Fenicj avessero una architettura tutta particolare. Alcuni suppongono che i Fenicj non adoperassero se non pochissime pietre, e molto legname invece, che essi traevano dal Libano; e forse ella è questa una delle cagioni per cui alcun monumento non ci rimane di quella nazione.

Ma siccome il tempio di Gerusalemme fu costrutto da artisti e da operaj per la maggior parte fenicj, così si può considerare l' architettura ebraica come una pertinenza della Fenicia, e per questo si è giudicato opportuno di parlarne in questo capo medesimo. Anche nel tempio di Gerusalemme si adoperò una quantità grandissima di legno. Nella distribuzione dell' edifizio gli Ebrei pigliarono forse per modello i tempj che veduto avevano in Egitto; ma resterà ancor dubbio se forse dagli Egizj non avessero appreso i Fenicj, egualmente che gli Ebrei. Le descrizioni che si trovano nella Bibbia, più diffuse per quello che spetta agli ornamenti, non bastano a dare una idea chiara e precisa del carattere di quell' edifizio, nè dei caratteri distintivi di quella architettura. Sembra tuttavia che quel tempio avesse porte e finestre non diverse da quelle che si osservano nelle ruine del tempio maggiore di Tebe. Conservando nel tetto lo stile egizio, per cui si faceva totalmente piano, gli Ebrei non cambiarono se non la materia, perchè invece delle pietre facevano passare da un muro all' altro travi di cedro. Il cedro del Libano, come ognuno sa, è una specie di pino, e solo ad un viaggiatore toscano, come è stato recentemente annunziato nei

pubblici fogli, forse per ischerzo, è piaciuto di andare colà a cercare limoni. Ma tutto quello che si è veduto finora stampato da *Amiro* intorno ai di lui viaggi ed alle cose dell' Oriente, è dello stesso conio.

Se esatto può credersi il ragguaglio delle misure, innanzi alla porta trovavansi due colonne della circonferenza di circa 24 braccia milanesi, e della altezza di 36, il di cui capitello fatto di bronzo accresceva ancora l' altezza di braccia 10. Que' capitelli rassomigliavano probabilmente a quelli degli Egizj ornati di fiori di loto. Non si fa alcuna menzione di basi. Le mura esterne, giacchè tutto all' intorno del tempio vi aveva un recinto, e lo spazio intermedio era occupato da un portico diviso in tre piani; erano fatte di pietre tagliate in quadrati rettangoli, e per quanto appare, non si erano risparmiati nè all' esterno nè nell' interno gli ornamenti. L'edifizio principale aveva sul davanti due atrii o cortili, dei quali il primo più grande serviva alle assemblee del popolo, e nel secondo, circondato dalle abitazioni de' sacerdoti, trovavasi precisamente il tempio.

Sebbene si parli nella scrittura di altri edifizj costrutti dai re, invano si cercherebbe un carattere particolare dell' architettura presso gli Ebrei. La disposizione di quegli edifizj, la costruzione piramidale delle mura, le porte staccate dagli edifizj medesimi, i tetti formati in piano, tutto prova che gli Ebrei non facevano se non imitare gli Egizj ed i Fenicj, e dai secondi appresero forse il gusto di più ricchi, e anche di più vaghi ornamenti. Del resto la Palestina non fu mai il paese delle arti, e forestieri per la maggior parte furono gli artisti che colà produssero le opere più distinte. *Villalpando* ha esposto gran numero di figure del tempio di *Salomone*; ma que' *dettagli*, la maggior parte capricciosi, non sono fatti per illuminare l'artista, nè per dare una giusta idea dell' architettura degli Ebrei.

Capo VI.

Dell' architettura etrusca.

Che gli Etrusci fossero grandi architetti, lo prova l' osservazione, che i Romani ricorsero ad artisti di quella nazione per la costruzione del Campidoglio, del tempio di Giove e di molti altri edifizj.

Ci rimangono ancora gli avanzi delle mura di alcune città etrusche; queste dovevano essere altissime, ed erano costrutte di pietre assai grandi; le porte erano di una forma semplicissima, ed alcune di queste tuttora esistenti provano che que' popoli conoscevano assai bene l' arte di fabbricare le volte, della quale da alcuni sono reputati inventori. La volta della *porta d'Ercole* a Volterra è composta di 19 pietre assai grandi; le mura che maggiormente si ammirano, sono quelle di Volterra medesima, di Cossa, di Segni, di Fiesole, ecc. A Fiesole avvi pure una bella porta, più picciola però di quella di Volterra. Tutti que' monumenti sono stati pubblicati ed illustrati dal sig. *Micali* nella sua opera *dell'Italia avanti il dominio de' Romani.*

I loro tempj erano da principio assai piccioli, e per la descrizione che ce ne ha data *Vitruvio*, erano della forma di un quadrato bislungo, in fondo al quale trovavansi tre *edicole* o cappelle, due laterali di forma eguale, ed una più alta in mezzo. Le porte erano spesso ornate di pitture; le facciate erano decorate di un frontespizio, alto d' ordinario il terzo della larghezza, e su questo erano posti ornamenti di bronzo, oppure di terra cotta. Divenuti gli Etrusci più potenti, ingrandirono i loro tempj; ma di questi ancora non rimane più quasi alcun vestigio.

Gli Etrusci, per quanto la storia ci insegna, amanti degli spettacoli, fabbricarono grandi teatri, il che ha dato motivo ad alcuno di supporre che essi cominciata avessero anche la costruzione dell' anfiteatro di Verona: ma dei loro teatri non rimangono che alcuni avanzi, e forse quelli soli del teatro di Adria, il quale essendo di una forma tutta particolare, non può riguardarsi come opera romana. Lo stesso dee dirsi dei circhi, dei quali i Romani appresero la forma dagli Etrusci, sebbene de' circhi di questi più non rimanga alcuna

traccia. A Volterra veggonsi le ruine di un grandioso serbatojo sotterraneo, alto 24 piedi, lungo 56, e largo 39.

I sepolcri sono i monumenti più certi, che ancora esistono della loro architettura. Essi erano d' ordinario fabbricati sotterra. Alcuni hanno la forma di una croce, e sono composti di pietre di smisurata grandezza, benissimo congiunte tra di loro; altri assai piccioli, non sono formati che di cinque grandi pietre, quattro delle quali servono per i lati, ed una sola forma il tetto; altri sono scavati nel tufo, e le volte non sono arcuate, ma piatte.

Sembra che gli Etrusci costruissero le loro mura egualmente di pietre tagliate come di mattoni. Spesso impiegavano grandi pezzi di tufo senza commetterli con alcun cemento. Ne' tempi più antichi essi adoperarono le pietre non riquadrate, ma di forma poligona ed irregolare; e sapevano disporle in maniera che si toccavano in tutti i lati. La costruzione singolare di queste mura, composte di grandi pezzi poligoni di una tale dimensione, che il peso loro sembrava di gran lunga oltrepassare le ordinarie forze umane, ha fatto dare a questi edifizj, anche da molto tempo, il nome di *opere ciclopiche*, o di *costruzioni gigantesche*, che nei secoli della superstizione dicevansi *opere de' giganti*, o delle *Fate*; e più di recente si è trovato alcuno che su questa base ha voluto stabilire un genere o un ordine immaginario di architettura detta *ciclopica*, che altro non è realmente se non quella degli antichi Etrusci e forse neppure la più antica. Di queste costruzioni ciclopiche e della ciclopica architettura si sono grandemente occupati, forse con pochissima utilità, il sig. *Petit Radel*, e tra noi la signora *Marianna Dionigi.*

Alcuni pretendono che i cortili degli antichi, detti *atrii*, che servivano agli schiavi ed ai clienti, onde allontanare lo strepito che essi facevano dalle camere dove soggiornava il padrone, dovessero l' origine loro agli Etrusci, ed inventati fossero nella colonia etrusca detta *Atria* o *Adria*. Egli è certo che gli Etrusci si distinsero tra tutti i popoli di que' tempi per la forma e le proporzioni dei loro edifizj; che le loro colonne parteciparono della forma dell' ordine dorico, la quale fu in seguito abbellita senza che alterata ne fosse la proporzione, conservata nell' ordine toscano. Quest' ordine è ben descritto da *Vitruvio*, al di cui tempo an-

cora esistevano in Roma antichi tempj etruschi. In una patera pubblicata da *Dempstero*, veggonsi rappresentate alcune colonne toscane; non tanto antica è forse quella dell' emissario del lago Fucino, accennata da *Winckelmann*.

Capo VII.

Dell' architettura greca.

È noto abbastanza il valore de' Greci, siccome in tutte le arti, così pure nella architettura, e ne fanno fede i loro celebri monumenti, una parte dei quali tuttora sussiste. Sembra che ne' tempi più antichi essi adoperassero nelle loro costruzioni il legno, che abbondantissimo trovavasi nelle loro provincie, ed i mattoni. Si ebbe ricorso in seguito al tufo, e di questo era fabbricato il tempio di *Apollo* a Delfo; trovandosi in appresso i Greci ricchi di bellissimi marmi, fabbricarono quasi esclusivamente di questa materia i loro tempj ed altri grandi edifizj. *Pausania* cita un tempio di Minerva ed altri edifizj costrutti di bronzo. Anche i Greci adoperarono ne' tempi più antichi pietre poligone di una grandezza straordinaria, e produssero per tal modo opere che ora da alcuni si direbbero *ciclopiche*; in seguito pietre irregolari più picciole, che si riunivano colla maggiore esattezza, e molti esempj di questo genere di costruzione hanno presentati *Pococke* e *Chandler*.

Gli edifizj de' Greci dei tempi migliori dell' arte sono fatti per la maggior parte di pietre quadrate o bislunghe; in alcuni edifizj si conservava a queste pietre l' altezza medesima, e questo praticavasi per lo più nella costruzione de' tempj, perchè l' aspetto ne riusciva migliore; in altre opere non si aveva alcun riguardo all' altezza regolare delle pietre nè delle loro serie; talvolta si costruivano con pietre riquadrate le sole parti esterne delle muraglie, e riempivasi l' interno di pietre brutte ed informi, alle quali in tempi posteriori si sostituirono i mattoni. Queste mura erano formate senza cemento, ed in egual modo erano costrutte le volte, perchè le pietre si combaciavano ottimamente, e la loro grandezza ed il loro peso guarentivano nelle fabbriche la solidità. I sigg. *Le Roy* ed *Houel*, e più recentemente il sig. *Dodwell*, hanno preteso di trovare l' unione di alcune pietre formata con caviglie di legno.

Ciò che più di tutto distingue l' architettura greca, è la bellezza delle colonne. La Grecia ebbe tre ordini, il *jonico*, il *dorico* ed il *corintio*, distinti tra di essi per le loro proporzioni, i loro ornamenti, e più di tutto per i loro capitelli. Osservantissimi i Greci della regolarità, non impiegavano gli ornamenti se non in modo convenevole al carattere dell' edifizio ed all' ordine in esso mantenuto. L' esterno era sempre sobriamente ornato. Sui frontespizj si collocavano talvolta bassirilievi, e gli angoli erano ornati di pilastri. Gli edifizj maggiormente ornati dovevano essere verisimilmente i portici che circondavano le pubbliche piazze, e ne' quali si esponevano quadri ed altri oggetti d' arte. Le case de' privati erano costrutte ed ornate colla maggiore semplicità; ed i sepolcri avevano essi pure una forma tutta particolare.

Il carattere della architettura de' Greci consiste nella grandiosità, ed in una bella semplicità, non mai disgiunte dalla eleganza, dalla armonia degli ornati, e da una relazione perfetta delle parti col tutto.

Alcuni hanno distinto cinque periodi della greca architettura. Il primo dei tempi favolosi, o mitologici, di *Trofonio*, di *Agamede*, di *Dedalo*; il secondo de' primi tempi storici da *Reco* di Samo fino a *Pericle*; il terzo da *Pericle* fino ad *Alessandro*; il quarto da *Alessandro* fino ad *Augusto*; il quinto da *Augusto* fino alla decadenza dell' arte. L' età di *Pericle* fu quella in cui l' architettura si innalzò al più alto grado di splendore. Sotto il regno di *Augusto* l' architettura greca cominciò a dominare anche in Roma.

I monumenti più insigni della greca architettura sono i tempj di Atene ed il Partenone, la Torre dei Venti e la Lanterna di *Demostene*. Questi monumenti ed altri minori veggonsi delineati nelle *Ruine della Grecia* di *Le Roy*, nelle *Antichità Jonie* di *Jones* e di *Chandler*, nelle *Antichità della Grecia* di *Stuart*, nelle opere di *Houel*; e l' inglese sig. *Dodwel*, soggiornante in Roma, si dispone ora ad accrescere questo tesoro di antichi monumenti con numerosi disegni da esso eseguiti sulle sue più recenti scoperte. Un libretto è stato pubblicato, non ha guari, in Milano sulla *Origine della greca architettura*. Ma siccome la compilatrice di questo libro non si estende che sulla tenda mosaica del deserto, sul tempio di Gerusalemme, sul velo che squarciossi alla morte del Redentore, sul cenacolo, e su altri

simili oggetti di pietà piuttosto che di erudizione, ed appartenenti a tutt' altra nazione; non crediamo che essa abbia presa la via più sicura per rintracciare le origini dell' architettura de' Greci.

Capo VIII.

Dell' architettura romana.

I Romani, come già si accennò nel capo VI, molti insegnamenti relativi alla architettura ricevettero dagli Etrusci; molto appararono in seguito dai Greci, o, per dir meglio, abbracciarono il loro gusto, il loro stile architettonico; ma dal lato del gusto rimasero sempre inferiori ai Greci. Due cose però costituiscono un merito particolare de' Romani in quest' arte; essi perfezionarono l' arte dell' ornato, ed immaginarono costruzioni, neglette forse dai Greci, come le vie pubbliche, gli acquedotti, le cloache, gli anfiteatri, gli archi trionfali, ed altre forme di edifizj che possono riguardarsi come proprie de' Romani.

Sotto i re si pensò ad ingrandire Roma, anzichè ad ornarla, o abbellirla; si costrussero tempj assai piccioli, quadrati, e coperti d' ordinario di canne; le abitazioni dei privati dovevano allora avere l' aspetto di miserabili capanne. *Anco Marzio* fabbricò la città ed il porto di Ostia, *Tarquinio* il Vecchio fondò un gran circo, rifabbricò le mura della città con pietre quadrate, e cominciò la grande cloaca, che fu poi compiuta da *Tarquinio Superbo*, e della quale rimangono ancora alcuni avanzi.

Dopo la espulsione dei re si compì l' edifizio del Campidoglio, si fabbricarono alcuni tempj votivi, che per la maggior parte furono distrutti dai Galli; *Appio Claudio* fece costruire la prima via selciata ed il primo acquedotto, e dopo quell' epoca si rifabbricarono ancora molti tempj, ne' quali spesso si adoperarono i materiali tolti dalle città conquistate.

Solo dopo le due prime guerre puniche si cominciò ad abbellire la città, si fabbricarono le basiliche, si ornarono le piazze di portici, si ingrandì il circo; e dopo la terza guerra punica si eressero alcuni teatri. Ancora però si fabbricava col gusto degli Etrusci, e solo al tempo di *Silla* si

cominciò ad imitare i Greci. Si abbandonò il tufo, e si cominciò ad usare il marmo dopo la presa di Corinto. Gli edifizj meno distinti si costruirono di pietre riquadrate, e talvolta di mattoni. Agli architetti etrusci sottentrarono i greci, e molte colonne e molti ornamenti si trasportarono dalla Grecia in Roma. Allora la città si arricchì di bellissimi edifizj, di grandiosi teatri; ma *Pompeo* fu il primo che ne fece costruire uno di pietra. L' architettura greca fu applicata anche alle case de' privati, e queste si videro ben distribuite, comode, ed ornate di marmi, di sculture, di pitture, di musaici, ecc., nel qual genere di lusso i Romani superarono i Greci.

Augusto favoreggiò più d' ogni altro i progressi dell' architettura; egli voleva rendere Roma la città più bella dell' universo; rimangono ancora gli avanzi dei magnifici suoi edifizj, specialmente del suo mausoleo. *Agrippa* suo genero si segnalò colla costruzione del Panteon. In quell' epoca, o poco dopo, fiorirono alcuni architetti romani, e tra gli altri *Vitruvio*.

Osservano alcuni, che all' epoca in cui l'architettura greca passò in Roma, essa aveva già molto perduto della sua perfezione; che essa fiorì veramente in Roma al tempo di *Augusto*, ma che vestì il carattere di quel tempo, e che alla grandiosità sublime ed alla vera bellezza fondata nella semplicità, si preferì l' eleganza. Sotto i di lui successori sembrò decadere per alcun tempo, e rifiorì poi sotto *Vespasiano* e i di lui successori; ma non se ne raffinò tuttavia il gusto, che era già corrotto, e che non potè correggersi neppure al tempo di *Adriano*, grandissimo protettore di quell' arte. La costruzione dell' anfiteatro Flavio onora il regno di *Vespasiano*; e grandiosi edifizj, come l' arco di *Tito*, lo stadio, la naumachia, il foro, la colonna e l' arco di *Trajano*, ed altre grandi opere, segnalarono il regno dei di lui successori. Nè si dee credere che tutti greci fossero gli architetti di quelle opere; oltre *Muzio*, che fiorì a' tempi di *Mario*, *Cossuzio* che edificò il tempio di *Giove Olimpio*, *Cajo* e *Marco Stallii* che rifabbricarono l' Odeone di Atene; oltre *Vitruvio Pollione* e *Vitruvio Cerdone* di lui liberto, citansi *Valerio*, nativo d' Ostia, creduto architetto del Panteon, *C. Postumio* e *L. Coccejo Aneto*, al secondo dei quali si attribuiscono la grotta di Posilipo, scavata sotto la montagna

ed il tempio di Pozzuoli; *Rabirio* che operò sotto *Domiziano*, *C. Giulio Lacero* che templi eresse sotto *Adriano*, *Detriano* sotto il medesimo, ecc.

L' architettura cadde dopo gli *Antonini* colla decadenza dell' impero: *Alessandro Severo* intraprese alcune fabbriche, ed incoraggiò gli architetti; ma l' arte andò sempre peggiorando, ed il cattivo gusto si mostrò apertamente sotto il regno di *Costantino* il grande, specialmente nella costruzione di alcuni edifizj cristiani. Dall' essersi distrutto un arco di *Trajano* per erigerne uno infelice a *Costantino*, si deduce che più non vi fosse in Roma in quell' epoca un architetto capace di immaginare e costruire un arco trionfale.

Capo IX.

Dell' architettura araba, saracena, moresca e turca.

L' architettura araba, o sia quella che praticarono i Saraceni dopo le loro conquiste in Africa ed in Occidente, sembra essere stata da essi formata in gran parte sullo stile egizio, che era quello che più frequentemente loro si presentava negli edifizj delle provincie conquistate. Essi vi introdussero però un gusto tutto particolare, e forse proprio della loro nazione in un' epoca della quale più non ci rimangono monumenti; e questo gusto si fa particolarmente osservare nella elevazione delle loro volte ardite, nella forma della loro centina, nella leggerezza delle colonne, nella varietà dei capitelli, e nella quantità straordinaria degli ornamenti, che presentano una riunione curiosa e stravagante di fregi, di fogliami, di intrecciamenti, incavati spesso ed isolati a foggia di merletti, di rosoni e di altre rappresentazioni di fiori distribuiti talvolta con qualche maestria.

Diverso però è lo stile dei Saraceni di Egitto e della Siria, da quello dei Saraceni, o sia dei Mori della Spagna; la maggiore diversità consiste nella forma delle centine, che presso i Saraceni dell' Oriente presenta un circolo che ha qualche relazione coll' ovale, e talvolta sembra anche compresso, o schiacciato nel mezzo. Le centine all' incontro dei famosi edifizj dell' Alhambra in Ispagna, formano un circolo più perfetto, e che più si avvicina alla forma rotonda; ed

invece di un semicircolo del quale ciascuna delle due estremità poggia sulla colonna che lo sostiene, il circolo si continua ancora, e forma da ciascun lato una specie di ventre, che nuoce alla idea della solidità, e quasi non lascia luogo a concepire come la colonna possa sostenere la volta.

Le fabbriche dei Mori della Spagna hanno altresì per carattere una ricchezza, una leggerezza, una eleganza, che non si trovano in quelle dei Saraceni di Egitto; e per convincersi di questo, non si ha che a paragonare la porta antica del Cairo colla porta del palazzo dell' Alhambra. Questo però non dee generare maraviglia, perchè i Saraceni dell' Egitto non fecero che alterare alla loro maniera le forme antiche degli architetti egizj; ed invece i Mori della Spagna, facendo grandissimi progressi nelle matematiche, specialmente nella geometria e nella astronomia, dovettero perfezionare per conseguenza la meccanica e la loro architettura.

Della architettura araba, o saracena in Egitto, si conoscono alcuni monumenti; le mura d' Alessandria costrutte nel IX secolo, molti archi dell' acquedotto di Alessandria ristaurato dai Saraceni, dei quali si ravvisano le stravaganze nei varj capitelli, il faro e la moschea di Alessandria, la porta già accennata del Cairo, ed in questa città medesima una moschea, gli avanzi dell' antico palazzo dei sultani, il palazzo di *Giuseppe* fabbricato da *Saladino*, il pozzo ed il granajo, detti pure di *Giuseppe*, le moschee di Aleppo, di Gerusalemme e di Costantinopoli. Questi edifizj sono spesso fabbricati con avanzi di edifizj greci e romani, laonde non è strano che vi si trovino talvolta alcuni pezzi d' ornato, che non convengono collo stile de' popoli che li costrussero. I disegni di questi edifizj sono stati in gran parte pubblicati da *Paolo Lucas*, da *Norden* e da *Pococke*.

Gli avanzi più celebri delle fabbriche dei Mori di Spagna sono quelli degli edifizj di Alhambra, e la grande moschea di Cordova, che è stata trasformata in cattedrale; il gusto sparso in Europa dai Saraceni della Spagna diede origine alla architettura detta in appresso gotica, della quale veggonsi moltissime opere nella Spagna e nel Portogallo, costrutte la maggior parte dai Cristiani. La chiesa maggiore di Siviglia ed il suo campanile, le chiese di Toledo, di Segovia, di Burgos, d' Oviedo, ed il monastero di Batailha, veggonsi fabbricate sui principj della architettura saracena.

Il palazzo di Alhambra presso Granata, è stato descritto da molti, ma i disegni più veri e più belli trovansi solo nella edizione originale inglese dei Viaggi di *Swinburne.*

I Turchi praticarono, per quanto sembra, l' architettura stessa dei Saraceni; ma in alcune opere, e specialmente nei pubblici monumenti, aggiunsero agli ornati di gusto saraceno una quantità di picciole torri. Egli è pure del carattere loro di non costruire con molto artifizio le case dei privati; i basamenti sono d' ordinario di pietre riquadrate, ma tutto il restante dell' edifizio si forma con mattoni cotti al sole; le case sono spesso coperte di terrazzi; quelle solo de' ricchi hanno un cortile cinto di mura tutto all' intorno. Queste case sono però bene ornate al di dentro, e vi si trova d' ordinario una gran sala il di cui pavimento e spesso una parte delle mura, sono di bellissimi marmi con fontane, ed una picciola cupola, o una lanterna al di sopra. Questi edifizj sono stati ottimamente descritti dal sig. *Moradgea d' Ohsson.*

Alcuni hanno preteso di riconoscere una architettura detta da essi *moresca*, distinta da quella dei Saraceni dell' Africa e della Spagna. Questa sarebbe stata portata a noi dai Saraceni dopo le crociate, e perciò alcuni l' hanno anche nominata *saracenica*, o *saracinesca*. Questa architettura si distinguerebbe per i suoi ricchi ornati di fogliami e di frutti, scolpiti con una straordinaria dilicatezza, senza però che vi si trovi giammai alcuna figura d' uomini, o di animali. Altri caratteri non si saprebbono assegnare di questa architettura; si credono però appartenenti a questa la Santa Cappella di Parigi, e la porta di una Certosa, che è stata pubblicata nelle *Antichità nazionali di Francia* dal cav. *Millin*; e si pretende che quel gusto prevalesse in Francia sotto *Carlo VIII* e sotto *Luigi XII*, e non cadesse se non al tempo di *Francesco I*, allorchè gli architetti italiani da esso chiamati a Parigi, fecero rinascere in Francia lo stile della bella architettura greca e romana.

Altri hanno pure parlato di una architettura propria delle Gallie. Ma dei Celti e dei Galli primitivi altro non sappiamo, se non che abitavano in capanne fatte di pali piantati in terra, di canne, o di verghe, e coperte di luto e di paglia, che finivano d' ordinario in un cono. Nell' isola di Anglesey si sono trovati vestigi di fondamenta di questi edifizj, costrutti di pietre. Tutti i monumenti di architettura innalzati nelle

Gallie al tempo dei Romani sono opere romane, e non dei Galli; ed in appresso passò nelle Gallie l' architettura saracena, che poi trasformossi in gotica.

Capo X.

Dell' architettura gotica e sassonica.

Nulla di più improprio, secondo alcuni, del nome dato a questa architettura, qualora non voglia riguardarsi come invenzione de' Goti. Caduto il romano impero, cadde ancora il buon gusto dell' arte, e gli artisti ignoranti, o incapaci a mantenere le belle proporzioni degli antichi, cominciarono a costruire edifizj che si avvicinavano al gotico fino da prima della invasione dei Goti. Abbandonata la semplicità della greca architettura, trascurato lo studio della scelta e della economia degli ornamenti, non si volle più ragionare sulla utilità reale, o sulla convenienza dei diversi membri architettonici, e si sostituì a quell' aspetto di solidità, che tanto lusingava l' occhio negli antichi edifizj, una maniera di costruire capricciosa, ardita e temeraria, che a prima vista poteva sorprendere ed intimorire lo spettatore. Quindi agli angoli retti, alle forme circolari, sottentrarono angoli acuti e segmenti ancora più acuti di curve irregolari. Da principio si appoggiarono volte immense sopra pilastri massicci e pesanti; poscia si elevarono volte altissime sopra fasci, o riunioni di colonne leggerissime, ed anche incavate. Gli angoli divennero tutti obbliqui; le intersezioni delle curve furono accompagnate da maschere goffe e ridicole; le colonnette ed i pilastri furono coperti di fogliami bizzarri e di animali fantastici; le finestre furono ingombrate di frastagli innumerabili, attraverso ai quali la luce penetrava a stento; il merito del lavoro consisteva nell' intagliare la pietra non altrimenti che si farebbe del legno; si abbandonò interamente la strada additata dalla natura, e non si pensò se non a sopraccaricare gli edifizj di ornamenti, come se questi tenere potessero il luogo della bella naturale semplicità.

Ella è cosa però degna di osservazione, che l' architettura detta gotica in Italia conservò ancora qualche vestigio della greca, il che può riconoscersi nella chiesa di S. Paolo a Roma fabbricata da *Costantino*.

Si fece in seguito una mescolanza del gusto moresco, o sia di quello sparso in Europa dai Saraceni della Spagna, col greco che ancora dominava in Italia, e col gotico che si era introdotto; e da questa mescolanza nacque lo stile detto da alcuni *arabo-tedesco*, formato dalla unione del moresco e del greco col germano-gotico. Di questo stile sono la Cattedrale di Pisa, fabbricata da un Greco, quella di Orvieto, quella di Siena, ed una parte del Duomo di Firenze innalzata da *Arnolfo* nel secolo XIII.

In Ispagna i primi edifizj gotici erano stati massicci e giganteschi; ma i Mori vi introdussero una eccessiva dilicatezza, ed una profusione di ornamenti, massime di fogliami e di frutti, dal che nacque lo stile saracino, o arabesco. I Mori evitavano con diligenza le figure di uomini e di animali; i Franchi all' incontro, massime negli edifizj cristiani, prodigavano ne' loro ornati le figure de' nani, o dei giganti, dei grifi e delle sfingi.

Molte delle antiche cattedrali dell' Europa mostrano ad evidenza, che perdute si erano perfino le traccie dell' antica architettura. Questi edifizj, detti gotici, presentano pesanti facciate cariche di una quantità di figure barbare talvolta, e talvolta ridicole ed indecenti; vi si veggono costantemente tre porte alte e strette, che servono di base a torri talvolta altissime; vi si vede un numero prodigioso di pilastri intagliati in mille forme diverse, al di sopra dei quali si innalzano volte appoggiate leggermente sulla fronte delle colonne, che imbarazzano l' interno, e che lo dividono d' ordinario in forma di croce. Perfino le grondaje sono snaturate colla rappresentazione d' uomini, o di animali, e le finestre colle loro sculture hanno sovente l' aspetto della porta maggiore di un tempio.

La stravaganza di questa architettura, e specialmente degli archi diagonali delle volte, ha fatto nascere il pensiero ad alcuni scrittori moderni, che realmente ai popoli del Nord potesse attribuirsi la invenzione di quelle forme; e che essi ne avessero pigliata l' idea nella riunione di due alberi chinati l' uno verso l' altro, il che sovente avviene nelle loro foreste, nelle quali pure la frequenza degli alberi avrebbe potuto fornire l' idea di ammassare le colonne. Su questo principio i rami affastellati intorno ad un tronco avrebbono dato origine ai pilastri aggruppati, che sostengono i gotici edifizj; ed i

rosoni ed i frastagli delle finestre delle antiche chiese, non sarebbono se non la imitazione dell' effetto di luce interrotta, prodotto dai rami e dalle foglie degli alberi nelle più dense boscaglie. Il sig. *Hall* inglese, una di cui memoria è stata inscrita nella *Biblioteca Britannica*, è giunto persino con un esperimento sintetico ad imitare alcuni edifizj gotici coll' aggiugnere agli alberi viventi nelle foreste il corredo di alcune pertiche. Questa spiegazione però è più ingegnosa che vera. Lasciata ancora da parte l' osservazione, che gli edifizj gotici preesistevano alle invasioni de' popoli del Nord, egli è facile il vedere che la vera origine di quella architettura trovasi più verisimilmente nella natura dello spirito umano, il quale essendosi staccato volontariamente dal vero e dal bello, dovette necessariamente attaccarsi agli oggetti ed alle forme più contrarie alla natura. Come però dalla Alchimia sono stati istradati i progressi della chimica, così l' architettura moderna ha tratto un sensibile profitto dalla gotica; perchè gli architetti sono stati forzati a studiare l' artifizio di quelle costruzioni che sorprendono per la altezza delle loro volte, per la loro sveltezza, e per la loro solidità malgrado l' apparente debolezza delle colonne e de' pilastri; e molti hanno tratto da questo studio e da queste ricerche grandissimi vantaggi per la istruzione, ed anche utili applicazioni nella pratica. Il nostro matematico *Frisi* ha pubblicato un eccellente opuscolo col titolo di *Saggio sull' architettura gotica*.

Il gusto di questa architettura dominò per lungo tempo in tutta l' Europa. I Francesi pretendono che presso di loro si sia conservata una maggiore semplicità. Presso le nazioni del Nord sembrò prevalere all' incontro il lusso eccessivo degli ornamenti. In Inghilterra moltissimi edifizj furono costrutti col gusto gotico, sia che questo vi passasse dalla Sassonia, o portato vi fosse dai Danesi, sia che vi fosse introdotto dai Francesi. Sotto il regno di *Enrico III* questo gusto fu alterato dalle forme pigliate dai Mori della Spagna, o portate da quelli che tornavano dalle Crociate. Nel secolo XV si accrebbero nel gotico gli ornamenti, dal che si formò un genere particolare detto *gotico fiorito*. In mezzo ai fogliami, ai lacci, agli intrecciamenti, alle rose, si introdussero figure di angeli o di cherubini con istrumenti musicali.

L' architettura sassonica non è propriamente se non la go-

tica che passò in Inghilterra, e che molti credono portata colà dai Normanni dopo la loro conquista. Si osserva in questa architettura la dilicatezza dei membri, e non vi si vede quella profusione di ornamenti di scultura che si ravvisa altrove. I monaci inglesi diedero a quel genere di costruzione il nome di *opere romane*, ed alcuni di fatto vi riconoscono una imitazione della architettura romana degenerata. Di questo stile è il grandioso edifizio della badia di Westmunster.

Della architettura gotica trattarono diffusamente i signori *Goethe*, *Pownall* e *Weinlig*, e ne ha pure parlato il sig. *Le Roy* nella sua *Storia della disposizione e delle forme diverse date dai Cristiani ai loro tempj*. Si trovano ancora le descrizioni di varie belle cattedrali, specialmente di quelle di Strasburgo e di Basilea; ed il conte *Cicognara* tra i principali tempj italiani, ove ebbero luogo le prime sculture, ha pure registrato alcune fabbriche gotiche, esibendone ancora gli opportuni disegni. *Storia della scultura, vol. I.*

Dopo che già erano stesi questi brevi cenni sulla gotica architettura, il cel. conte *Stratico* lesse all' I. R. Istituto delle scienze, lettere ecc. in Milano un suo Discorso sull' argomento medesimo, nel quale dopo di avere ben determinati i caratteri di quella architettura, espone il suo parere, che quella sia originaria del paese e della nazione de' Goti, nè punto, almeno nella sua prima origine, dipendente dalla imitazione della greca o della romana, sebbene col progresso del tempo abbia di queste partecipato. Come, dic' egli, l' architettura greca e romana, per lo stabilimento degli ordini e per la parte *decorativa*, nacque dalla forma della capanna, così la gotica derivò dalle particolari circostanze e consuetudini di quella nazione. Crede egli con *Giornande* usciti i Goti dall' isola boreale di Scandia, parte della Scandinavia; questi passati in parte nella Dacia, nella Tracia e nella Mesia, da *Diceneo* istrutti furono in varie scienze, specialmente nella fisica e nelle matematiche. Ora, conservando essi le principali impressioni che ricevute avevano del culto religioso ne' boschi, di alberi cioè solitarj o di nudo tronco, e di alberi aggruppati e affastellati, che i loro rami stendevano in varie direzioni, con quelli de' vicini alberi incrocicchiandosi, formando per tal modo una sorte di tetto, e voti spazj lasciando altrove, per i quali passava la luce; le idee medesime appli-

carono ai luoghi rinchiusi per lo raccoglimento conveniente della popolazione all'esercizio del culto, e con costruzioni di legname imitarono la naturale figura de' boschi. Quindi le colonne esili e le affastellate, le aperture per dare adito alla luce formate a sesto acuto, il tetto parimenti in volte di sesto acuto, i fogliami traforati nelle finestre alla foggia dei naturali, gli archi sorgenti immediatamente dai tronchi o dalle colonne senza trabeazione. Se si trova ragionevole, soggiugne quell' uomo dottissimo, che dalla osservazione delle capanne siasi pervenuto al tempio di *S. Pietro* di Roma, si potrà ammettere egualmente, che da quelle prime idee dei boschi siasi a grado a grado pervenuto alla costruzione della cattedrale di Milano. Combatte quindi il sig. *Hawkins*, il quale scrivendo dell' origine della gotica architettura, nega alla nazione dei Goti una architettura tutta propria, priva reputandola di qualunque istruzione. *Warbuston* aveva però ricercato anch' egli ne' boschi l' origine di quella architettura, e questa opinione trovavasi già da prima esternata in una lettera creduta di *Baldassare Castiglione*, e dall' ab. *Francesconi* rivendicata a *Raffaello d'Urbino* Passando quindi al nome di quella architettura, trova che quello opportunamente si conservò in tanti secoli, giacchè fondato poteva dirsi nella sua origine medesima. I Goti passati nella Germania, colà fabbricarono i loro templi ed altri edifizj, da prima di legno, e poscia di mattoni. Quello stile si stabilì probabilmente in Germania anzichè altrove, e perciò non è maraviglia che dagli italiani architetti sia stato nominato *tedesco*, *maniera tedesca*, o *architettura germanica*, come disse *Cesariano* parlando della cattedrale di Milano. Nella Germania quello stile fu bizzarramente accresciuto nella parte *decorativa*, il che si raccoglie dalla geometria di *Alberto Durero;* lo stile gotico-teutonico era al tempo stesso libero, indipendente da limitate misure e proporzioni di membri e di figure di profili. Si introdusse poi l' uso delle basi e de' capitelli delle colonne ad imitazione delle fabbriche di struttura romana. *Giuseppe Fischer*, che stampò nell' anno 1817 in Amburgo un' opera sui *Monumenti d'architettura e scultura del medio evo nell' impero austriaco*, pretende di rivendicare que' lavori ai Tedeschi, asserendo che i Goti non ebbero arti giammai; che si servirono sempre degli artisti dei paesi meridionali, nei quali si stabilivano; che i Goti non furono i primi in

Italia a costruire volte di sesto acuto, le quali avanti l' invasione gotica già esistevano; che a torto gotici diconsi quei magnifici edifizj del medio evo, e che quindi l' architettura designata col nome di *gotica*, è propriamente l' alemanna, la quale fiorendo nell' XI e XII secolo, servì di esemplare e di modello a tutti i popoli d'Europa, e si sostenne sino alla fine del secolo XV. Il conte *Stratico* non è di questo avviso, ed impugna altresì l' opinione di coloro che non dai Goti, ma dagli Arabi Saraceni dissero derivata quella maniera di costruire, portata dagli Europei in occidente al tempo delle crociate. In quell' epoca, dic' egli, già eransi eretti templi in Europa su quello stile medesimo. Impugna parimenti l' opinione che la gotica architettura sia una deviazione graduata della greca, e quella altresì, che derivata sia da un puro desiderio di novità. Alla architettura gotica *fiorita* accorda una certa venustà, e quella magnificenza che risulta dalla grandezza e dalla ricchezza dei lavori d' intaglio, derivata però da principj molto diversi da quelli della greca o romana. Conchiude finalmente, che cominciata essendo dal settentrione la invasione de' Goti in Italia, i quali ogni cosa trasformarono, ed essendo i monumenti della gotica architettura per la maggior parte templi, tutti del X secolo o dei posteriori, e tutti collo stesso carattere di archi acuti impostati sopra le colonne senza trabeazione, e di colonne solitarie ed esili in confronto di quelle degli ordini greci, o aggruppate ad un grosso fusto; può sembrare ragionevole che quello stile sia nato e propagato nel modo da esso proposto, introducendovisi in appresso alcune parti dell' architettura romana. Egli annunzia altresì essere stato in parte soddisfatto il desiderio di *Chambers* di vedere elegantemente pubblicati i disegni delle cattedrali inglesi e di altre fabbriche gotiche, colla edizione magnifica che recentemente si è fatta di que' monumenti più singolari; e che anche in Germania si è cominciata da *Grohman* e da *Fischer* la pubblicazione dei disegni di fabbriche gotiche del medio evo; esprime quindi il suo voto, perchè si intraprenda la delineazione, espressa con misure esatte, della cattedrale di Milano.

Belle osservazioni trovansi ancora in fine di quella Memoria; per esempio, che l' architettura gotica divenne pesante e massiccia, allorchè i Lombardi, dopo cacciati i Goti dall' Italia, la occuparono, predominando allora lo stile di eccessiva

robustezza, introdotto dallo studio di sicurezza nelle castella ed altri simili edifizj; che divenne più ornata e più leggera presso i Sassoni ed i Normanni, allorchè scesero in Inghilterra, distinguendosi la normanna dalla sassone, tuttochè l' una e l' altra di stile gotico, perchè la prima più solida o di maggiori dimensioni, con pilastri rotondi, quadrati o poligoni, molto forti e vicini, e gli archi, e i sopraccigli delle porte e finestre semicircolari, oltre il costume particolare dei Normanni di fare grandi, sontuose, magnifiche, molto lunghe, larghe ed alte le loro fabbriche, con più ordini di pilastri elevati l' uno sopra l' altro, e spesso nel centro una torre e due altre talvolta ad una delle estremità; che alcun indizio di questa architettura gotico-normanna si trova nelle facciate delle cattedrali di Modena, di Parma e di Piacenza; che l' architettura gotica pigliò dalla orientale la idea delle cupole nella crociera dei templi, al quale proposito con *Bernardino Baldo* la voce di *cuba* o cupola si fa derivare dal vocabolo arabo *cababa*, sebbene l' etimologia sembri al nostro autore forzata; che alcune fabbriche gotiche presentano archi diversi dagli acuti, cioè archi minori impostati sopra pezzi di altri archi, il che forse è stato fatto più sulla considerazione delle coerenze del materiale sul quale erano costrutti gli archi, che non sulle leggi della resistenza proveniente dalla figura degli archi medesimi; che l' arco acuto, come osserva l' architetto inglese *Murphy*, non è nè il solo, nè il principale carattere del genere gotico, ma bensì ogni parte verticale della costruzione superiore terminata in punta, e l' aspetto piramidale dell' edifizio guardato da qualunque lato, e massime dal punto dell' ingresso principale o della facciata; che finalmente non si trovano libri che trattino di quello stile, scritti ne' tempi nei quali quelle fabbriche si costruivano, e che al più alcuna cosa trovare si potrebbe nel libro di *Averulino*, scritto però in epoca nel quale risorto era lo stile greco e romano. Questi fu il primo architetto dell' Ospitale Maggiore di Milano, e non dee confondersi, come ha fatto il *Vasari*, con *Filarete*; egli scrisse un ampio trattato di architettura in lingua volgare, del quale non trovasi se non nella Biblioteca di San Marco di Venezia una traduzione latina manoscritta, fatta da *Bonfinio*, e da esso dedicata a *Mattia Corvino* re di Ungheria.

Pubblicata non essendo finora quella bella memoria, si è

creduto di aggiugnere non picciolo pregio a questa operetta, esibendone in questo luogo un breve estratto, dal quale, se non altro, raccogliere si possono le idee principali di quell'uomo dottissimo sulla gotica architettura.

Capo XI.

Della architettura cinese.

Sembra che i Cinesi abbiano scelti per modelli della loro architettura i padiglioni e le tende; quindi il carattere di quella architettura non è se non quello di una straordinaria leggerezza. Essi adoperano nelle loro costruzioni principalmente il legno; alcuna volta i mattoni e le tegole cotte nelle fornaci, o anche cotte al sole, e ben di rado le pietre o il marmo. Trovandosi però gli abitanti di quel vasto impero sotto varie latitudini, il carattere, la forma, ed anche la materia degli edifizj variano sommamente da un luogo all'altro, perchè le case di Pekin riuscirebbono inabitabili nelle regioni più settentrionali. Non può neppure assegnarsi un carattere preciso e costante del loro gusto o del loro stile, perchè le leggi ed i regolamenti politici prescrivono la forma dei palazzi dei sovrani e dei principi di varj ordini della famiglia imperiale, dei grandi dell' impero, dei mandarini, e quella pure degli edifizj pubblici delle capitali e delle altre città, secondo il loro grado respettivo. Questi regolamenti si estendono al numero de' cortili, all' altezza dei piani, alla lunghezza dei fabbricati, alla elevazione dei tetti; e le dimensioni sono tutte determinate fino alla differenza di un mezzo piede. Tutti gli edifizj adunque debbono rassomigliarsi, e la maggior parte delle case de' privati viene ridotta per legge a non avere che un piano.

Le facciate d'ordinario sono liscie e non hanno altra apertura che la porta. Nella forma dei tetti si vede chiara l'idea di una tenda, che è il modello generale, come si disse, dell' architettura di quel popolo; que' tetti si curvano sovente nella loro elevazione, invece di formare un semplice piano inclinato. Moltissime colonne impiegano i Cinesi d' ordinario a sostegno del tetto. Queste colonne sono di legno piantate su basi di pietra o di marmo; non hanno capitelli, ma invece la cima del loro fusto è attraversata dalle travi. Non poten-

dosi fare queste colonne di molta altezza, e sostenendo esse immediatamente il tetto, sono que' popoli costretti a raddoppiare i tetti medesimi, allorchè vogliono dare ai loro edifizj una grande elevazione.

I palazzi imperiali si distinguono per la loro vastità, la quantità dei cortili spaziosi, le torri numerose, le gallerie, i portici ed alcune sale vastissime. I tempj sono pure vasti, e costrutti sul principio medesimo delle case, cioè coi tetti sostenuti da un grandissimo numero di colonne. Alcune torri, come quella di Nankin, sono rivestite di porcellana. Trovansi ancora molti archi costrutti in onore di personaggi illustri, alcuni di mattoni, e la maggior parte di legno, i quali hanno d'ordinario tre porte, una grande in mezzo e due picciole ai lati. Questi archi sono ornati di figure d'uomini, di uccelli e di fiori, la maggior parte isolati o intrecciati e legati insieme con una sorta di nastri.

Le migliori opere architettoniche della Cina sono forse i ponti, i quali riuniscono di sovente la comodità e la magnificenza: i Cinesi costruiscono ancora ponti di ferro Alcuni ponti consistono in una serie di pilastri legati con catene di ferro; ma varj ponti sono costrutti con archi, il che prova che i Cinesi intendono benissimo l' artifizio delle volte, sebbene non ne facciano uso nelle loro case di abitazione. La maggior parte delle città è cinta di mura altissime; quelle di Pekin hanno 40 piedi di altezza, e sono munite di picciole torri quadrate alla distanza di 20 tese l' una dall' altra.

Molti edifizj cinesi veggonsi benissimo delineati nella *Cina illustrata* di *Duhalde*, nei Viaggi di *Macartney*, ed in altri ancora più recenti, e nel *Costume antico e moderno* del dott. *Ferrario. Vol. I dell' Asia.*

Capo XII.

Dell' architettura del basso impero e dell' età di mezzo.

Ne' precedenti capitoli abbiamo parlato progressivamente della architettura e de' diversi suoi generi secondo le varie nazioni che la praticarono; e ragionando della architettura delle nazioni più antiche, e quindi della greca e della romana, abbiamo bastantemente parlato di quella che dicesi

architettura dei bei tempi della antichità. Si è pure veduto nel capo X, che nato essendo dal decadimento dell' arte, dalla trascuranza della bellezza e della semplicità naturale, e dalla obblivione de' precetti e de' modelli lasciati dagli antichi, il gusto della architettura gotica, o arabo-tedesca, o germano-gotica, o moresca, o di tutti que' generi insieme mescolati; quel gusto si sparse, e dominò in Europa in tutta l' età di mezzo, in tutto il tempo della barbarie e della ignoranza.

Avvi però una architettura, che si qualifica come architettura del basso impero, e questa dicesi ancora *gotica-greca* o *greca-moderna*. Questo nome è stato dato alle opere di architettura eseguite da artisti greci, oppure dai loro allievi, spesso con frammenti tratti dagli antichi edifizj della Grecia o d' Italia, come colonne, statue, fregi, cornici, ecc., di marmo, di granito, di porfido, di serpentino, ecc. Questi frammenti si disponevano con ordine e simmetria, e si riunivano in masse atte a produrre un effetto pittorico; si formavano così portici, colonnati con peristilj, spesso a diversi piani, come si può osservare nella facciata della chiesa di S. Marco a Venezia, nel duomo di Pisa fabbricato da un greco architetto, nel battistero della detta città, ed in molti altri edifizj di questo genere sparsi per tutta l' Italia, alcuni dei quali sono costrutti da *Niccolò* di Pisa e dai suoi allievi, da *Arnolfo* e da altri architetti dei secoli XII e XIII. Il capo d' opera di questa architettura è la chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli, fabbricata nel secolo VI.

Questi edifizj in generale non mancano di grazia e di leggiadria; e per lo isolamento di molte parti e per la loro pittorica disposizione, destano una specie di interesse, accresciuto ancora dal vedervisi messi in opera materiali preziosi per la loro materia o per il loro lavoro, che si conoscono procedenti da edifizj antichi e fors' anche de' tempi migliori.

Si potrebbe inferire da queste osservazioni, che l' arti, e tra queste l' architettura, caddero generalmente colla decadenza del romano impero; che il gusto della architettura saracena, della gotica e di tutte le altre che sotto varj nomi invasero l' Occidente ne' bassi tempi, si estese sotto il basso impero fino nell' Oriente, e degradò bensì le forme primitive della greca architettura, ma non ne estinse del tutto, massime a Costantinopoli, l' idea ed il sentimento, il che potrebbe provarsi con varie opere di quel paese dei secoli VIII,

IX e X; e che gli architetti greci, i quali in mezzo alla corruzione universale avevano conservato qualche gusto e qualche idea del vero bello, passarono quindi in Italia a riformare l'arabo-tedesco, o il gotico-tedesco, o il gotico-moresco, e cominciarono a nobilitare quelle opere che si facevano dapprima con gusto più corrotto e più vizioso.

Capo XIII.

Della architettura moderna.

Oltre le fabbriche accennate nel capo precedente, eransi vedute sorgere, massime in Italia, alcune altre fabbriche, le quali annunziano, che l' antico gusto dell'architettura non era intieramente estinto, sebbene molto alterato fosse dalle novità introdotte dalle estere nazioni: alcuni architetti seguitavano il gusto di quella età, operavano nel gotico, ma tuttavia mostravano di non avere perduto il sentimento del bello. *Lapo*, o *Giacopo* di Firenze, fabbricò nel XIII secolo la chiesa della Madonna di Assisi, che mostra alcuna bellezza; un altro fiorentino detto *Fucio* o *Pucio*, fabbricò a Napoli il castello dell' Uovo; *Niccolò* di Pisa, oltre la chiesa della Trinità a Firenze, molto lodata da *Michelangelo*, elevò edifizj molto pregievoli a Bologna, a Venezia ed a Padova, e tra le altre la chiesa di S. Antonio. *Arnolfo di Lapo* o di *Cambio* fabbricò pure nel secolo XIII in Firenze la chiesa di S. Croce, e formò il disegno del magnifico tempio di Santa Maria delli Fiori. Certo *Marchione* al tempo stesso costruiva la bella cappella di marmo di Santa Maria maggiore in Roma, e *Paolo Barbetta* innalzava a Venezia la chiesa di Santa Maria Formosa, tutta modellata sul gusto semplice e grandioso degli antichi. Il gotico dominava sempre nel rimanente dell' Europa; ma in Italia si facevano degli sforzi per ristabilire il vero, il solido gusto della architettura antica. *Giovanni* di Pisa, figlio di *Niccolò*, nell' erigere il Campo Santo di quella città si adattò al gusto del tempo; ma ne uscì fuora colla bellezza del disegno, colla grandiosità della invenzione, colla verità del carattere e colla eleganza degli ornamenti.

Nel secolo XV le città d'Italia, devastate dalle guerre continue, cercarono a gara in un momento di tranquillità di

ritornare al primiero splendore, e di ristabilire i loro edifizj. In quell' epoca era necessaria la comparigione di un ingegno vigoroso e ardito che si opponesse risolutamente al gusto gotico dominante, ed intraprendesse di atterrarlo. Questi fu *Brunelleschi*. Egli, invece di seguire le pedate de' suoi predecessori, ben comprese che i precetti e i modelli dell'arte dovevano apprendersi dagli antichi monumenti. Egli studiò con diligenza le ruine e gli avanzi di Roma antica, e dopo di essersi rendute familiari diverse arti, si diede a far rivivere le regole degli antichi architetti. Egli riconobbe e distinse gli ordini, ed egli il primo ne fece nelle sue opere una giusta applicazione. La cupola di Santa Maria delli Fiori aprì la strada a tutte le vaste imprese della moderna architettura; e quell' opera che era oggetto di ammirazione per *Michelagnolo*, sarà sempre riguardata con maraviglia da coloro che sapranno calcolare il merito della invenzione, e più ancora il coraggio col quale l'artista seppe generosamente staccarsi dalla strada fino a quel punto battuta. Le altre opere, di cui *Brunelleschi* fu incaricato, mentre servivano a stabilire la sua reputazione, giovavano altresì a conciliare stima al gusto della buona architettura che egli aveva risuscitato, ed i numerosi di lui allievi contribuirono a spargerlo per tutta l' Italia.

I principi della casa de' *Medici*, i duchi di Milano ed alcuni grandi signori, ed alcune repubbliche d' Italia, cominciarono ad accogliere ed a proteggere quest' arte risorta, ed aprirono agli architetti i loro tesori. In quel secolo si stampò più di una volta il libro di *Vitruvio*; *Leon Battista Alberti* non solo fabbricò secondo i di lui principj, ma ne spiegò ancora e ne diffuse gli insegnamenti, ed aggiunse alla pratica di *Brunelleschi* una maggiore eleganza ed una maggiore varietà di ornati. Alcuni hanno osservato che il libro di *Francesco Colonna* intitolato *Ipnerotomachia*, o sia *guerra dei sogni*, sotto il nome di *Polifilo*, che dai più non si conosce se non come una delle più pregevoli edizioni di *Aldo*, sebbene diretto apparentemente a tutt' altro oggetto, contribuì moltissimo a spargere i buoni principj e ad animare l' ingegno degli architetti di quel tempo, presentando i più utili precetti sotto il velo della favola e dei sogni. Si osserva pure da altri che nel XIV secolo *Andrea Orcagna* agli archi acuti aveva già sostituito archi circolari; che *Michelozzo Mi-*

chele nel XV aveva già saputo dare ai palazzi non solo ornamenti ricchi e di grandissimo lusso, ma anche una distribuzione assai comoda, e che *Bramante* non solo aveva seguíto le pedate di *Brunelleschi*, ma aveva il primo messo in migliore armonia i diversi membri della architettura.

Grandissimi progressi fece quest' arte nel secolo XVI, e non breve opera sarebbe il tessere il catalogo degli artisti che la professarono con onore. Diremo solo che *Andrea Conducci* inventò allora diverse macchine proprie a muovere le masse più pesanti; che *Baldassare Peruzzi* introdusse nella architettura il primo varj antichi ornamenti che erano disusati, e quasi dimenticati; che *Sebastiano Serlio* contribuì grandemente a depurare il gusto e a diffondere i migliori precetti dell' arte; che *Lorenzo Lotto* adoperò il primo nel modo più felice i frammenti degli antichi edifizj romani nella costruzione dei moderni; che *Alonso Beruguete* portò il primo dall' Italia il gusto della buona architettura in Ispagna; che *Michelangelo Buonarroti* servì a depurare, a fortificare il gusto dell' architettura in Roma ed in Firenze, e che *Vignola*, *Palladio*, *Scamozzi*, *Fontana*, *Sammicheli*, ed altri ancora, scrittori celebri dell' arte loro, la stabilirono solidamente e la portarono al più alto grado di splendore colle opere loro e coi loro insegnamenti.

Il gusto della antica architettura, rinnovato per tal modo in Italia, si sparse ben presto in tutte le provincie più incivilite dell' Europa, e massime nella Spagna, nella Francia e nella Germania. Abbiamo già nominato il *Beruguete*, scolaro di *Michelangelo*, che portò questo gusto in Ispagna, dove egli era nato; in Francia, che che dicano gli scrittori di quella nazione, nulla si vide di tollerabile fino all' epoca di *Francesco I*, il quale chiamò architetti dalla Italia, ed alcuni ne chiamò pure verso quell' epoca *Carlo V* per la costruzione di diverse opere da esso ordinate. In Francia tuttavia *Filiberto de Lorme* fu il primo dopo la metà del XVI secolo che contribuì a distruggere il gusto gotico che ancora colà dominava. *Chambray* ha istituito un dotto *Parallelo dell' architettura antica colla moderna.* Parigi, foglio.

Capo XIV.

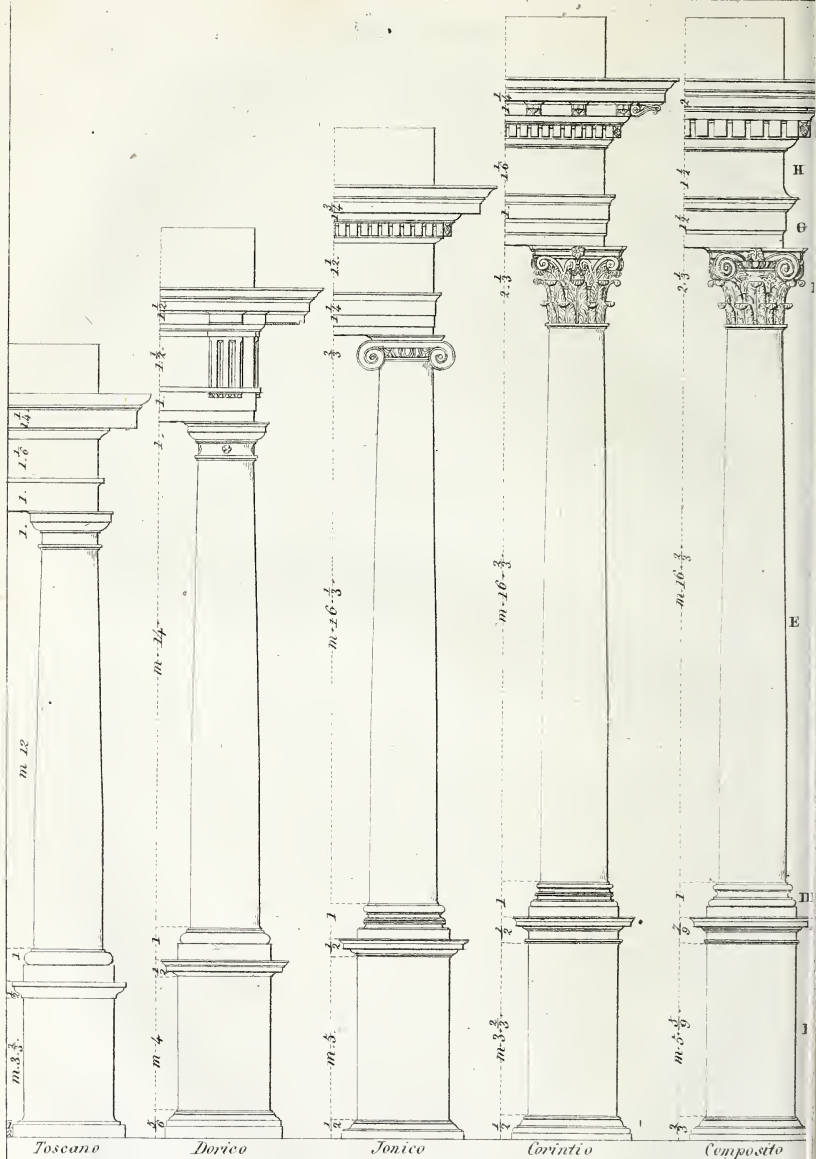
Degli ordini di architettura.

I Greci che furono i migliori architetti, e che i moderni saggiamente hanno pigliati per maestri, costruivano i loro tempj e gli altri loro edifizj pubblici in modo che le parti le quali avevano bisogno di sostegno, fossero portate da colonne collocate nella parte esterna o interna, o anche nell' una o nell'altra parte dell'edifizio. Queste colonne erano sempre differenti quanto alla forma, alle proporzioni ed agli ornamenti, secondo il carattere dominante dell'edifizio; e secondo la differenza delle colonne si variavano pure le proporzioni e gli ornamenti delle parti situate al disopra delle colonne medesime, che formavano ciò che ora vien detto il cornicione o la corona dell' edifizio. Ora la forma particolare della colonna e del cornicione è quella che ora dicesi comunemente ordine di colonne, o anche solo ordine d' architettura.

La moderna architettura non fa uso generalmente di un sì gran numero di colonne, come praticavano gli antichi architetti; nè più si veggono oggigiorno se non ben di rado e per solo lusso o capriccio, anzichè per un fine di utilità, edifizj circondati da ogni parte di una o di più serie di colonne; egli è ben raro tuttavia che senza colonne si costruisca un palazzo grandioso o una chiesa molto ampia, e sovente si applicano colonne nell' interno come nell' esterno.

I Greci, come già si è veduto nel capo VII, non avevano se non tre ordini che i nomi portavano di *dorico*, di *jonico* e di *corintio*, secondo i diversi popoli ai quali se ne attribuiva la invenzione. Gli architetti romani li ricevettero dai greci, e gli adottarono; ma inventarono essi pure un nuovo ordine che fu detto *romano* o *composito*; e siccome gli Etruschi vantavano anch' essi un ordine loro particolare che i Romani avevano nelle loro opere ammesso e conservato, e che dicevasi *toscano*; si sono perciò gli ordini ridotti a cinque, sebbene *Vitruvio* non sembri disposto ad ammettere come ordini principali, se non i tre ordini inventati dai Greci. Il cel. d'*Hancarville* credeva l'ordine *toscano* il più antico di tutti, ed anche *L. B. Alberti* ne attribuiva agli Etruschi la invenzione.

La colonna, la di cui origine risale ai tempi più remoti, è una specie di pilastro di figura circolare, composto di un corpo, che si nomina *fusto*, di una testa, che vien detta *capitello*, e di un piede, a cui si dà il nome di *base*. Il capitello sostiene il cornicione, cioè l' architrave, il fregio e la cornice. Dai Greci, e generalmente da tutti gli antichi, riguardavansi le colonne come una parte essenziale dell'architettura de' tempj, dei teatri, delle piazze pubbliche, di altri grandi edifizj, ed anche come il principale loro ornamento. Le colonne variano secondo i diversi ordini, non solo riguardo alle proporzioni della loro altezza e della loro grossezza, non solo riguardo al capitello ed al cornicione, ma altresì diversificano tra di esse per il carattere particolare a ciascuna, il quale nasce dalla diversa distribuzione delle parti e dalla maggiore o minore quantità degli ornamenti di ciascuno di quegli ordini. Il carattere dell' ordine *dorico* è quello di una nobile semplicità e di una grandezza sublime, e per questo si distingue dagli altri due ordini greci. La colonna *jonica* ha il carattere di una bellezza virile e severa; la *corintia* è adorna di tutto il prestigio dell' arte, e supera le altre due in eleganza ed in magnificenza combinata col buon gusto. L'ordine *toscano* ha il carattere della forza e della maggiore semplicità, ed il *romano o composito* invece sembra presentare lo sfoggio della maggiore ricchezza. Alcuni trovano nelle più antiche colonne greche il principio della toscana, e credono di vedere in questa i vestigi dell' antica architettura dorica, non ancora perfezionata. L' ordine romano è composto degli ordini jonico e corintio, e perciò gli si è attribuito il nome di *composito*. I tre ordini greci sembrano racchiudere tutta la bellezza, di cui una colonna è suscettibile; e da quell'epoca in avanti non si è più inventato un ordine che potesse a quelli paragonarsi. Ne' tempi più recenti si sono fatti moltissimi sforzi d' ingegno, e non si è potuto mai produrre un ordine di colonne, che per alcuna proporzione particolare si distinguesse dalle antiche colonne de' Greci.

Le figure e le misure degli antichi edifizj greci e romani, dalle quali ricavare si possono i diversi ordini d'architettura, trovansi nelle opere di *Desgodetz*, di *Barbault*, di *Overbeckio*, di *Piranesi*, di *Bianchini*, di *Le Roy*, di *Antoni*, che particolarmente illustrò il tempio di *Ercole* della città di Cora; e di altri molti, tra i quali *Bruti*, *Huret*,

Ordini d'Architettura.

Dupuis e *Frezier* trattarono particolarmente dei cinque ordini. *Le Brun* e certo *Ribart de Chamoux* credettero di poter aggiugnere un nuovo ordine francese, ed il secondo scrisse ancora di averlo trovato nella natura. Quest' ordine consisteva in colonne che rappresentare dovevano alberi, i di cui rami si curvassero per formare il cornicione, e questo era già stato tentato da *Filiberto de Lorme*. *Piranesi* ha pure tentato un nuovo ordine con nuove proporzioni, ed un capitello simbolico in una chiesa di Roma; in Inghilterra un nuovo ordine è stato proposto da certo *La Roche*; *Sturm* pretendeva di avere trovato un ordine tedesco, nel quale il capitello della colonna non aveva che un solo ordine di foglie e sedici volute; *Warner* propose anch' egli un *Saggio di un sesto ordine di architettura*; ma tutti questi inventori non ebbero seguaci, ed un celebre architetto italiano protestava di non voler leggere giammai libri che contenessero proposizioni di questo genere.

Nella spiegazione di alcuni vocaboli relativi alle arti, posta alla fine di quest' operetta, si troverà la dichiarazione di tutti i principali vocaboli attinenti alle diverse parti ed ai diversi membri della architettura. Intanto a comodo ed a più facile intelligenza dei leggitori abbiamo giudicato opportuno di inserire in questo luogo una tavola, rappresentante colla maggiore esattezza i detti cinque ordini, le di cui regole veggonsi ottimamente espresse nel libro, divenuto ora classico e comune, del *Vignola*. Vedi tav. I.

E poichè in questo capo si è parlato di ordini, di colonne e di altri simili oggetti, noteremo per ultimo che *architettura finta* chiamasi quella che si adopera non per contribuire alla solidità ed utilità dell' edifizio, ma solo ad oggetto di semplice decorazione esterna o interna. Questa *finta* architettura debb' essere sempre dependente dalla architettura *vera*; e forse la falsa opinione radicata in alcuni pittori decoratori, che nella architettura finta sia permessa qualunque licenza, il che pur troppo mise in pratica il Gesuita *Pozzi*, contribuì molte volte a guastare ed a corrompere la vera architettura.

Il sig. *Briseux* nel 1752 pubblicò un' opera voluminosa sul *Bello essenziale nelle arti, applicato particolarmente all' architettura*; Parigi, 4.°, vol. 2. *Camus de Mezieres* trattò invece del *Genio dell' architettura e dell' analogia di quest' arte colle nostre sensazioni*.

Capo XV.

Degli ornamenti, o sia della scienza dell' ornato.

Ornamenti diconsi quelle picciole parti, che essenziali non sono in un' opera dell' arte, ma che a questa si aggiungono soltanto affine di aumentare la sua ricchezza, la sua bellezza, la sua apparenza esterna. Un' opera mancante di ornamenti non può dirsi imperfetta, ma può dirsi nuda e povera. Gli ornamenti, tuttochè non essenziali alla perfezione dell' opera, possono comparire tanto più pregevoli, quanto più intimamente sono legati colle parti essenziali dell' opera stessa, e ne diventano per conseguenza essi medesimi una parte integrante.

In architettura diconsi ornamenti le statue, i vasi, le ghirlande, i rosoni, le mascliere, ecc.; finalmente tutte le opere di scultura che servono alla decorazione di alcune parti di un edifizio.

Alcuni attribuiscono l' origine degli ornamenti al gusto della bellezza, innato, per così dire, presso tutti i popoli, e quindi rimontano al pastore che orna di fogliami il suo bastone o il suo bicchiere, ed ai selvaggi, che, sebbene nudi, amano sovente di porre qualche ornamento alle loro gambe o alle loro braccia. È più naturale l' immaginare che, ingentilita ed ingrandita la capanna, e formato il disegno regolare di un edifizio, si trovasse che quelle grandi masse, che i lati dell' edifizio presentavano, richiedevano qualche interruzione che la rompesse, o qualche riposo all' occhio, e che quindi si introducessero gli ornamenti, dei quali però gli architetti greci dei migliori tempi non usarono se non con grandissima sobrietà.

In un' epoca posteriore si credette di potere contrassegnare e distinguere la bellezza e la magnificenza degli edifizj, sopraccaricandoli di ornamenti; e quindi questi si andarono prodigando nelle età successive, e più di tutto negli edifizj gotici ed in tutti quelli del medio evo.

Gli Indiani e gli Egizj ornarono essi pure ben sovente le loro fabbriche, e talvolta pigliarono il modello degli ornamenti nella natura, nelle piante, nelle foglie, ne' fiori, ne' frutti, e quindi nelle figure degli uomini e degli animali. I Greci studiarono più d' ogni altro popolo la natura degli ornamenti; e quasi sempre si scopre quale sia stata nella apposizione di

quegli ornamenti l' origine, l' intenzione, il fine; spesso gli ornamenti medesimi contribuiscono ad aumentare l' idea della solidità. Essi sono costantemente semplicissimi; sono di forme facili ad intendersi e a spiegarsi; portano con essi medesimi un significato, e servono o a sostenere o a riunire le diverse parti, come le mensole e le cornici, o ad eccitare idee accessorie analoghe all' oggetto principale, come i trofei, le ghirlande, ecc. Nei bei tempi dell'arte alcun ornamento non si collocava senza un fine preciso, nè mai gli ornamenti nascondevano la forma naturale e la semplicità delle parti essenziali dell' edifizio. Ne' tempi posteriori gli ornamenti diventarono arbitrarj e capricciosi; le parti più deboli e fragili furono indebolite maggiormente, perchè caricate di inutili ghirlande e di fogliami frastagliati; si ornarono ancora quelle parti medesime che il buon gusto e la loro destinazione avrebbero richieste liscie e senza alcun ornamento.

Ne' tempi più antichi non si ornava se non l'esterno degli edifizj; esteso essendosi in appresso il gusto degli ornamenti, questi si profusero anche nell' interno. Si ornarono al di dentro i tempj, i portici pubblici ed i ginnasj; e da quelli si prese il modello degli ornamenti che si applicarono in seguito nell' interno degli appartamenti e delle camere. Gli ordini dell' architettura diedero spesso motivo agli ornamenti; affine di evitare la monotonia che risultata sarebbe da una quantità di superficie liscie e nude, si immaginò di ornare molti dei membri architettonici. L' ordine dorico ammise ornamenti nella cornice; l'ordine jonico, più dilicato che il dorico, richiedette maggiori ornamenti; nel corintio si ornarono riccamente non solo il capitello, ma anche i diversi membri del cornicione, ed il fregio fu destinato in preferenza a ricevere ornamenti allegorici. Dai grandi membri dell' architettura si passò ad ornare anche i più piccioli; ma sempre presso gli antichi si ebbe riguardo al carattere dell' edifizio. I Romani, i quali avevano un gusto straordinario per la magnificenza, cominciarono a profondere gli ornamenti che i Greci usato avevano con parsimonia.

I primi ornamenti pigliati nella natura, furono le foglie dell' acanto e dell' edera, della vite e della felce; comparvero quindi le palmette etrusche, una specie di scacchiere, i meandri, le lingue di serpente, gli ovoli, ecc. Alla scultura si chiamò in sussidio anche la pittura, e si dipinsero le mura

per formare un ornamento, massime nell' interno degli edifizj. Si fecero quindi ornati di gesso, di stucco, di legno, ecc. Si abbellirono in tal modo anche le volte delle camere e de' bagni, e ne abbiamo alcuni esempi nelle terme di Tito e in diverse camere di Ercolano e di Pompei.

All' epoca del risorgimento dell' arte si studiarono più che mai gli antichi monumenti, e da questi e dagli infiniti frammenti delle ruine della Grecia e di Roma si trassero con grandissima cura e si ricopiarono tutti gli ornamenti usati nei diversi generi di costruzioni dagli antichi, e se ne formò una nuova scienza, che dicesi comunemente dell' *ornato*. Questa servì e serve tuttora di guida agli architetti non solo, ma agli scultori, agli intagliatori, ai pittori, e specialmente a quella classe numerosissima di artisti, che diconsi pittori di ornato, ornatisti o decoratori. Essa riesce anche utilissima agli stuccatori, ai cesellatori, ai fabbricatori di masserizie, ai fabbri ed a tutti coloro che si trovano disposti a qualche lavoro che suscettibile sia di ornamenti. *Raffaello* ha contribuito sommamente a mettere in voga l' ornato, ed il gusto delle loggie Vaticane si è sparso per tutta l' Europa. Molte scuole di ornato furono erette, e quella di Milano singolarmente ha fatto progressi maravigliosi, ha prodotto allievi valentissimi, ed ha contribuito a diffondere in tutte le arti il buon gusto degli ornamenti.

Si raccomanda in generale a questo proposito agli artisti sobrietà e convenienza. Essi non hanno che a considerare le antiche fabbriche greche, affine di persuadersi della giustezza di questa massima e della necessità di osservarla. Spesso un edifizio è tanto più adorno, quanto minore è la quantità degli ornamenti che si impiegano; se questi si affollano, meno adornano, non si veggono con piacere e non si godono. Gli intervalli lisci e nudi, ma ben disposti, procurano all'occhio una specie di riposo. Alcune opere dell' arte ammettono appena qualche ornamento; se il carattere, se l' oggetto dell' edifizio è meno serio o meno importante, gli ornamenti possono contribuire a renderlo più gradito all' occhio. Gli ornamenti debbono essere convenienti al carattere dell' edifizio; debbono nascere dal soggetto medesimo, e debbono essere subordinati all' oggetto principale in modo tale da non distrarre da questo l' attenzione dello spettatore. In una parola gli ornamenti debbono avere un motivo, debbono essere ragionevoli,

ed è sempre meglio lo adoperarli con riserva e con parsimonia, che il profonderli senza motivo.

Degli ornamenti dell' architettura civile secondo gli antichi scrisse dottamente un italiano, che credesi *Girolamo dal Pozzo*. *Goldmann* trattò degli ornamenti di architettura che si fanno coll' opera della pittura e della scultura, e *Schubler* impinguò l'opera di *Goldmann*, aggiugnendovi varie masserizie ed altri oggetti che servire possono alla decorazione interna degli edifizj *Cochin* fece una supplica ben intesa agli orefici, cesellatori e scultori in legno, affinchè non si dipartissero dalle regole savie dell' ornato nella decorazione delle camere e delle masserizie. *Krubsacio* molto scrisse sulla origine, sui progressi e sulla decadenza del gusto dell' ornato nelle belle arti; *Voch* cercò sulla fine del passato secolo di richiamare i moderni ornatisti al vero gusto antico. Sull' arte di ornare i teatri ha scritto *Moulin*; sugli arabeschi e grotteschi scrissero *Stieglitz* e *Riem*; *Galestruzzi* ha pubblicato gli ornamenti di *Polidoro da Caravaggio*; molti ne ha pubblicati pure *Stefano della Bella*; *Bianchi*, *Brunetti*, *Santi*, *Passarini*, *Giardini*, e più recentemente *Antonini* e *Spampani* hanno pubblicate utilissime raccolte di ornamenti d' architettura; *Roccheggîani* una ne ha pure esposto ad uso dei fabbricatori di masserizie e di sacri e profani arredi. Preziosi sono i libri di *decorazioni di sale ed altri ornamenti*, ed il *Corso elementare di ornamenti architettonici* del nostro valente prof. *Albertolli*.

Capo XVI.

Dei principali monumenti e delle principali opere della architettura, dei loro particolari caratteri, e primieramente dei tempj e delle chiese.

Degli ordini dell' architettura e degli ornamenti si è già fatta alcuna menzione, e delle diverse parti e dei membri tanto della architettura medesima quanto degli ornamenti si darà una sufficiente idea nel vocabolario annesso a questa *introduzione*. Gioverà adunque in questo luogo il fare alcun cenno dei principali monumenti della architettura e del loro carattere distintivo; potendo questo servire di norma tanto

per riconoscere ed apprezzare i monumenti tuttora esistenti, quanto per rettificare alcune idee sulla costruzione dei nuovi.

I principali monumenti della architettura sono: 1.° i templi; 2.° i sepolcri; 3.° i circhi, gli anfiteatri ed i teatri; 4.° gli archi trionfali; 5.° le terme e gli acquedotti; 6.° i palazzi; alcuna cosa essendosi già detta delle mura delle città antiche, e le moderne riferire dovendosi più particolarmente alla scienza o all' arte della fortificazione militare.

I templi, destinati all' esercizio dei culti religiosi, senza de' quali non mai poterono sussistere le nazioni incivilite, possono riguardarsi come i primi monumenti della bella architettura ad un tempo, e come i più magnifici, i più splendidi di tutti i pubblici edifizj presso ciascun popolo. Quindi è che il dotto scrittore, del quale io ho accennato le belle ricerche intorno l' origine della architettura gotica, ha stabilito egli pure che i primi sforzi fatti da quella nazione, da prima barbara e selvaggia, diretti fossero alla costruzione di templi, dei quali i Goti pigliata avevano l' idea dai boschi, primi luoghi destinati alla adorazione della divinità. I popoli più antichi cominciarono ad innalzare altari allo scoperto, e più sovente in luoghi elevati, come se studiosi fossero di avvicinarsi al soggiorno celeste de' numi; in appresso si formarono recinti isolati, entro i quali l' uomo di altro occupare non si dovesse, se non che dell' esercizio del culto. Ciascun popolo edificò i tempj a norma della propria indole, dei propri costumi, ed anche della pratica adottata per la costruzione delle private abitazioni; quindi i Trogloditi adorarono la divinità nelle grotte, ed i popoli abitatori di capanne, pigliarono da queste il modello per la costruzione dei loro templi. Una quistione è stata agitata, che riuscirebbe in questo luogo inutile, se gli Egizj cioè sieno stati i primi inventori di edifizj consacrati al culto? Dai racconti però di *Erodoto* si può raccogliere che i Fenicj ed i Sirii templi fabbricassero contemporaneamente agli Egizj, e forse in epoca ancora più remota ne fabbricavano gli abitanti delle regioni poste al sud-ovest dell' Asia. I Greci cominciarono certamente in epoca assai lontana a nobilitare i loro templi, incerto essendo tuttora se spinti fossero dal genio loro, o dalle idee ad essi comunicate dagli Etrusci, dagli Egizj o dai Fenicj. Se vero è, come narra *Pausania*, che in epoca antichissima l'oracolo d'*Apollo*, che divenne poi celebre sotto il nome di

Delfico, consultato veniva sotto una capanna intrecciata di rami d' alloro, e che quello di *Giove* a Dodona si rendeva sotto un' antica quercia; si può supporre che i Greci dalla capanna condotti fossero alla edificazione dei templi, senza il soccorso di altre nazioni. Divenuti quindi eccellenti in tutte le arti, diedero ai loro tempj forme maestose, superarono tutte le altre nazioni, e solo alcuna volta imitati furono, e quasi emulati dai Romani, che le opere loro pigliavano per modelli.

Siccome in tutte le città ed anche nei villaggi della Grecia sorgevano templi numerosi, così non è strano che le più frequenti ruine tuttora esistenti appartengano a quegli edifizj, costrutti d' ordinario con non minore solidità che magnificenza. Celebri sono ancora i templi di *Minerva* in Atene, di *Diana* in Efeso, di *Apollo* in Delfo, di *Giove* in Olimpia, che l' antiquario *Ciampi* recentemente si è studiato di provare non essere una città, ma bensì un distretto della Elide; quelli di *Giove Eliconio* in Panionia, di *Apollo Triopio* nell' Asia minore, di *Venere* a Pafo ed a Citera, ai quali tutti solo paragonavasi quello di *Giove Capitolino* in Roma. Quello di *Giove Eliconio* forse il primo saggio fu della jonica architettura; quello di *Apollo Triopio* lo fu della dorica.

I primi templi non erano vasti; forse non furono se non celle, bastanti solo a contenere la statua del nume, ed al più anche un altare. Nella cella entravano i sacerdoti; il popolo si riuniva all' intorno in occasione de' sacrifizj, d' onde venne probabilmente l' idea di fabbricare grandi recinti e di circondare la cella di portici, ove il popolo potesse ricoverarsi in caso di pioggia. La situazione dei templi variava secondo le diverse divinità, alle quali erano consacrati, ed anche secondo i punti cardinali ai quali volevano dirigersi. I templi di *Giove*, di *Giunone* e di *Minerva* erano collocati in modo che veduti fossero da tutta o dalla maggior parte degli abitanti delle città, ed anche dai forestieri che in esse arrivavano; quelli di *Mercurio*, di *Iside*, di *Serapide* si collocavano sulle piazze e nei pubblici mercati; quelli d' *Ercole* presso i ginnasj o i luoghi destinati agli spettacoli; quelli di *Cerere*, di *Marte*, di *Venere*, di *Vulcano* fuori delle città; così pure quelli di *Esculapio*, affinchè gli ammalati un' aria libera respirassero, il che potrebbe indurre a

dubitare che que' templi, come l' isola nel Tevere presso Roma, altro non fossero in realtà che una specie di spedali. La statua del nume doveva d' ordinario avere la faccia rivolta verso l' Occidente: prescrizione che è stata ne' primi secoli ed anche per lungo tempo osservata nella costruzione delle chiese cristiane.

La forma più comune degli antichi templi quella era di un quadrato bislungo; in alcuni adottavasi altresì la forma circolare I primi avevano una lunghezza maggiore del doppio della larghezza; ed i portici talvolta ornavano semplicemente la facciata esterna, talvolta la parte anteriore e la posteriore, tale altra l' edifizio circondavano da tutti i lati. Il soggiorno o la residenza del nume era precisamente la cella; le altre non riguardavansi se non come parti aggiunte per ornamento e per comodità. La parte anteriore dicevasi più generalmente la fronte: allorchè vi aveva un portico, questo chiamavasi *pronao*; *postico* dicevasi la parte di dietro, allorchè una porta vi si trovava, o un portico con colonne; la parte che si innalzava al disopra dell' intavolato delle colonne, portava il nome di *fastigio*. Pari era sempre il numero delle colonne nelle facciate dei templi; e quindi, secondo il loro numero di quattro, sei, otto o dieci, dicevansi *tetrastili*, *eptastili*, *ottastili*, o *decastili*; nei lati il numero delle colonne era sovente dispari. Si osserva però che gli architetti romani si staccarono in questa pratica alcuna volta dai greci, perchè questi qualora sei o otto colonne trovavansi nella facciata, tredici o diciassette ne collocavano ai lati, raddoppiando quelle degli angoli, come può vedersi nel picciolo tempio di Pesto, ed in altri della Sicilia e della Grecia; quelli all' incontro non calcolavano se non il numero degli intercolonnj, e quindi i lati dovevano rigorosamente avere il doppio degli intercolonnj della facciata.

Vitruvio suppone più antichi di tutti, i templi da esso detti *Toscani*; quello che esisteva al di lui tempo in Roma, benchè fabbricato già da 450 anni, e che demolito non fu se non sotto *Augusto*, aveva una figura che molto si avvicinava alla quadrata perfetta; ma lo spazio era diviso in due parti con un muro che lo attraversava nella larghezza verso la metà, e la posteriore o interna era riserbata al nume, o per dir meglio era il tempio in sè stesso; la parte anteriore conteneva il portico e i colonnati. Il tempio interno

era ancora suddiviso in tre celle, destinate a diverse divinità. L' antica chiesa di *S. Ambrogio* di Milano col suo atrio cinto di portici, avrebbe potuto fornire un' idea non molto difforme da quella del tempio descritto da *Vitruvio*. Anche nella Grecia si è spesso adottata una forma eguale di costruzione.

I templi circolari non furono forse edificati in epoca tanto remota; *Pausania* ne cita bensì alcuni, ma non è ben certo che templi essi fossero, vedendosi indicati col nome di abitazioni, e talvolta di *tolo*, *tholus*, allorchè erano coperti da una specie di cupola. Non tanto antichi erano neppure i templi circolari da *Vitruvio* accennati nel cap. 7 del lib. IV, e tuttavia d' invenzione greca essere dovevano, greci vedendosi i nomi loro di *monoptero* e di *periptero*.

In alcuni templi trovavansi scale per ascendere al tetto o anche ai portici superiori: queste scale erano collocate nelle mura accanto all' ingresso della cella, e nel tempio di *Giove Olimpico*, nel più grande di Pesto, ed in quello della *Concordia* di Agrigento, erano costrutte, non altrimenti che le nostre odierne a chiocciola. I templi degli Egizj avevano le aperture per dare adito alla luce o le finestre più numerose.

L' altare era d' ordinario collocato innanzi alla statua della divinità, meno elevato però della base della statua medesima, e rivolto verso l' Oriente. I templi erano sovente fabbricati sopra un terreno più alto di quello degli edifizj circostanti, ed attorniati quindi di gradini, i quali da alcuni si riguardano come una delle loro parti essenziali, perchè servivano di basamento ai templi medesimi. Osservano gli scrittori dell' arte, che il tempio senza quella base o que' gradini non sarebbe riuscito di bell' aspetto, e si sarebbe presentato alla vista come un edifizio che uscisse dalla terra senza alcuna maestà. Conviene credere che scordati o trascurati interamente si fossero que' principj nei primi secoli dopo *Costantino*, perchè quasi tutti i templi cristiani di quell' epoca sono costrutti in modo che allo entrarvi si discende.

L' interno de' templi ornavasi con pitture allusive agli dei ed agli eroi ai quali erano consacrati; oltre le statue principali che si adoravano nelle celle, altre statue ed altre sculture veggonsi ne' templi più antichi rammentate. Il tempio di *Teseo* in Atene era stato dipinto da *Micone*, che rappresentato aveva la pugna colle Amazzoni, e quella dei Cen-

tauri e dei Lapiti, come pure le avventure di *Teseo* e di *Minosse*; nel tempio dei *Dioscuri*, *Polignoto* dipinte aveva le loro nozze colle figlie di *Leucippe*, e *Micone* la spedizione degli Argonauti; in quello di *Bacco* ad Atene vedevasi *Bacco* medesimo che portava *Vulcano* al cielo, *Bacco* con *Arianna*, e *Bacco* punitore di *Penteo* e di *Licurgo*; in quello di *Eretteo* vedevansi pitture allusive alla famiglia dei *Butadi*, sacerdoti di quel nume; nel tempio di *Esculapio* in Atene, secondo *Pausania*, vedevansi bellissime statue.

Alcuni tempj circondati erano da una specie di cortile, detta *peribolo*, altri da un bosco sacro; ed in que' boschi trovavansi talvolta altri edifizj, come camere per il riposo degli infermi in quelli dedicati ad *Esculapio*, e colonne sulle quali scritti erano i nomi di coloro che ricuperata avevano la salute; talora presso i templi trovavansi ginnasj, pritanei e luoghi di adunanza per i magistrati; il tempio di *Giunone* in Atene aveva a fianco un luogo detto *il tesoro*, ove deponevansi i donativi delle greche città, come un *tesoro* oggi vedesi a Loreto ed altrove.

I templi egizj si distinguevano per la loro grandezza, per i diversi ordini de' recinti, e per la copia e singolare distribuzione delle colonne; que' recinti si moltiplicavano talvolta gli uni dentro gli altri fino alla cella, ove probabilmente nutrivasi l' animale sacro; in questa non entravano che i sacerdoti, e quanto più essa era semplice, altrettanto magnifici per lusso architettonico erano i recinti, i portici ed il loro ingresso, vicino al quale si collocavano d' ordinario lioni, sfingi, statue colossali ed obelischi. In que' tempj non vedevansi nè frontispizi, nè fastigi. L' architettura traeva grandissimo profitto dalla disposizione delle colonne variata ne' diversi portici, la quale produceva scene di prospettiva grandiose al tempo stesso e piacevole alla vista, come avviene, per esempio, nell' ingresso del palazzo della *Contabilità* in Milano. Quell' architettura era nobile per sè stessa, severa, maestosa e più di tutto presentava l' idea della solidità. Il sig. *Legrand* osserva che alcuni di quegli edifizj sussistono già da 40 secoli, ed opina che essi provino l' incivilimento di quel popolo già molto innoltrato all' epoca della loro costruzione.

Ne' templi antichi degli Egizj non meno che de' Greci, si osserva che collegata era d' ordinario la semplicità delle forme

colla grandiosità delle masse, e l'unità più perfetta colla magnificenza di quegli edifizj, che ricchi e maestosi erano per la loro forma medesima, grandi senza essere colossali, semplici nella parte loro interna, e solo abbelliti talvolta nel recinto esteriore. Nelle medaglie greche e romane si trovano spesso le forme variate de' templi antichi, ed anche di alcuni de' quali la storia non offre le notizie.

Le chiese dei Cristiani non potevano modellarsi sui templi dell' antichità, perchè ammettere dovevasi nell'interno di quelle una parte grandissima del popolo, che in questi tenevasi sotto i peristilj, o anche nei recinti esteriori. Considerate le chiese come edifizj pubblici destinati alla riunione de' fedeli per ascoltare la divina parola, non dovrebbono essere se non camere o sale più o meno vaste, nelle quali non sarebbe necessario l'introdurre un coro separato, divisioni di altari, di cappelle o di navate, nè alcuno di quegli ornamenti che solo servono alcuna volta a turbare l' attenzione ed il raccoglimento de' devoti; e tali sono le chiese modeste d'ordinario e dignitose dei Protestanti. Ma la moltiplicità delle cerimonie del culto cattolico ha fatto nascere altre disposizioni, e quindi si sono immaginati atrii, navi o navate, navi di mezzo e laterali, un santuario, un presbiterio, un coro, ed altari e cappelle senza numero, le quali, imbarazzando sovente gli architetti, hanno talvolta deformati i più grandiosi e più magnifici edifizj. Oltre le cose sopraddette, è forza altresì che l' architetto si occupi del collocamento di una sacristia, di uno o più campanili, e sovente di altri accessorj.

Si raccomandà la semplicità riunita alla grandezza; questo è realmente il carattere che contrassegnare dovrebbe una chiesa ben costrutta. Ma come ottenere la semplicità, qualora aggiugnere si vogliano tante parti di loro natura staccate, come un coro più alto, un ingresso che la chiesa mantenga a qualche distanza dalla pubblica via, navi laterali, altari, tribune, cappelle, ecc.? La nave di mezzo è la parte ove il popolo dovrebbe riunirsi; essa è, per così dire, la parte essenziale della chiesa; le laterali sembrano piuttosto portici o gallerie per passeggiare, e al più non servono che di ingresso alla nave media o principale. Il coro debb' essere costrutto secondo le leggi dell' acustica, e difficile riesce l' ottenere che le preghiere o i canti del coro sieno uditi distintamente da tutti, o che l' eco non confonda i suoni e le voci.

Egli è questo non pertanto il genere di edifizj nel quale i moderni architetti si sono particolarmente distinti. Una osservazione può farsi tuttavia importantissima, ed è che non mai sono essi giunti alla sublimità della invenzione, se non allorchè si sono maggiormente avvicinati alla forma dei tempj antichi; il Panteon è ancora la più bella chiesa del mondo.

In una chiesa non dovrebbe trovarsi se non un solo altare; la moltiplicazione degli altari e delle cappelle ha fatto grandissimo torto all' arte, ha guastato molti bellissimi edifizj, e sovente ha impedito la conservazione tanto necessaria della unità complessiva.

Gli ornamenti altresì delle chiese debbono formare l' oggetto di un' attenta considerazione per parte dell' architetto. Egli non dee obbliare che in una chiesa non può dominare se non una pompa semplice e maestosa; sobrio quindi nella distribuzione degli ornamenti medesimi, non adotterà se non quelli che colla severità delle loro forme primitive non possono impicciolire l' oggetto principale, nè distrarre l' attenzione dallo scopo al quale il tempio è destinato. Le pitture, le statue, i bassirilievi possono accrescere merito all' edifizio; ma tutti que' lavori debbono essere accomodati al carattere dell' edifizio medesimo, non profusi, non collocati fuor di proposito, e tutti invece diretti al fine, alla destinazione della chiesa.

Quanto sono belle quelle chiese, ben illuminate da ogni parte, nelle quali al solo entrare tutto si vede in un istante il complesso dell' edifizio! Le facciate debbono essere ornate, ma esse pure con sobrietà e semplicità, e solo cogli ornamenti essenziali dell' architettura; non dovrebbe trovarvisi alcuno di quegli ornamenti che convengono alle ordinarie abitazioni. Le cupole producono buonissimo effetto, sebbene il nostro *Milizia* siasi dichiarato nemico di tutte, incominciando da quella di *S. Pietro*. Le torri o i campanili debbono pure essere proporzionati alla grandezza ed alla forma delle chiese; si lodano da alcuni le torri coperte da una cupola, e si disprezzano i campanili sormontati da un cono, che diconsi di gusto arabo, e che tuttavia hanno una sorta di bellezza, accostandosi forse all' antico stile delle piramidi e degli obelischi. Citansi come le più belle e più magnifiche, la chiesa di *S. Pietro* a Roma e quella di *S. Paolo* a Londra. Quella di *S. Marco* a Venezia è fatta ad imi-

tazione della chiesa di *S. Sofia* di Costantinopoli; e si pretende che il gusto delle cupole siasi allora introdotto in Italia.

Capo. XVII.

Dei sepolcri e dei monumenti sepolcrali.

Presso ai templi debbono collocarsi i sepolcri, tanto perchè oggetto erano essi pure sacro e religioso, quanto perchè annoverare si debbono tra le fabbriche più antiche. L' incivilimento progressivo delle nazioni le portò forse nella stessa epoca a venerare con culto esterno la divinità, e ad onorare con sepolcri i trapassati. Si mostravano in Elide la tomba di *Pelope*, quella di *Teseo* in Atene, quella di *Semele* a Tebe; i fondatori soli delle città riposavano entro le mura; gli altri sepolcri fino dall' età più remota si collocavano lontano dalle abitazioni. I Greci illustri avevano le loro tombe gentilizie spesso circondate di boschetti, ed il monumento consisteva solo in una colonna con epitafio, la di cui altezza fu anche in Atene con legge limitata a tre cubiti.

Le grotte, o i sepolcri e le celle sotterranee sembrano essere state fabbricate forse per la prima volta dagli Etruschi; si formava un recinto di pietre riquadrate, e questo si copriva di lastre della pietra medesima che formavano un tetto inclinato dai due lati. In queste tombe si sono trovati per la maggior parte que' celebri vasi che sotto il nome di etruschi si ammirano ne' musei dell' Europa. Altre grotte sepolcrali trovate si sono, scavate ad una picciola profondità in una roccia assai tenera; alcune sono quadrate o quadrilunghe, altre formate a foggia di croce, altre concamerate con porte d' ingresso da una ad altra camera; rare volte si sono vedute grotte a due piani, e tutte ricevevano l' aria e la luce da una apertura o da un foro pressochè verticale, che passava fino alla superficie del monticello.

I Romani non ebbero da prima che semplici celle, ove deporre il cadavere del defunto, o le ossa e le ceneri dei corpi che si abbruciavano; in appresso i ricchi, i grandi e le più illustri famiglie ebbero monumenti grandiosi, mausolei, volte sepolcrali e cenotafi, dove i funerali si ce-

lebravano senza che i cadaveri fossero sempre in essi collocati. Alcune di queste tombe o volte sepolcrali, erano attigue alle case medesime, e forse non lontana dalla abitazione del proprietario era la piramide di *C Cestio*, che ancora si vede in Roma La via Appia, la Prenestina ed altre vie antiche, erano sparse di sepolcri, dei quali alcuni tuttora sussistono Quello di *Cecilia Metella* sulla via Appia è un grande edifizio rotondo ornato di *bucranj*, dal che presso i Romani moderni il nome ha sortito di *Capo di bove*. *Plinio* descrive il sepolcro di *Porsena* presso Chiusi, composto di due piramidi, le di cui estremità riunite erano da catene, alle quali sospesi alcuni campanelli rendevano un suono acuto, che di lontano udivasi, ogni qualvolta erano agitate dal vento Le urne cinerarie, d'ordinario di picciola capacità, non occupavano se non uno spazio angusto, e quindi comodamente collocare potevansi in qualche numero nelle picciole nicchie praticate in una sola muraglia, dal che venne il nome di *Colombario*, che altro non era se non un ricettacolo di quelle urne. Quelle picciole nicchie avevano una volta semi-circolare, ed erano spesso di tale profondita che fino a quattro urne potevano contenere per ciascuna. Bellissimo è il colombario della famiglia *Pompeja*, che tuttora si vede; le nicchie sono disposte in cinque ordini, e nell'intervallo da un ordine all'altro leggonsi gli epitafi delle persone le di cui ceneri erano cola deposte. La camera è ornata di cariatidi con figure d'uomini e di donne: bello è pure il colombario dei liberti di *Livia*, descritto da *Gori* e da *Bandini*.

Tutt'altra cosa erano l'*ossuario* ed il *sarcofago*; il primo non era che un vaso destinato a racchiudere le ceneri e le ossa raccolte dal rogo, e potrebbe riguardarsi come un'urna cineraria più vasta; il secondo non era precisamente se non un feretro fatto di pietra, ed originariamente, secondo *Plinio*, di una pietra della Troade, dotata di una qualità caustica, per cui prontamente consumavansi le carni, d'onde venne il suo nome di sarcofago. L'uso di queste casse però dovette essere limitatissimo nella età in cui si abbruciavano i cadaveri; si rendette comune ai privati solo al tempo degli *Antonini*, e più comune divenne dopo l'introduzione del cristianesimo.

Ancora ci rimangono le vestigia dei mausolei di *Augusto*

e di *Adriano*; colla decadenza delle arti sparirono i più grandiosi monumenti, e si sostituirono per lo più grandi pietre, sulle quali grossolanamente si scolpiva una immagine del defunto; si aggiunsero in seguito e si moltiplicarono i simboli, le allegorie, le iscrizioni, ed alla maestà degli antichi sepolcri, alla semplicità degli epitafi, si sostituirono sovente i delirj dell' ambizione, le rimembranze della feudalità odiosa, e titoli vani e pomposi. *Sulzer* ha fatto a questo proposito una bella osservazione, ed è che tutte le allegorie e le rappresentazioni simboliche sui sepolcri non sono di alcun pregio, se non esprimono più di quello che farebbe una convenevole iscrizione, o se almeno non lo esprimono con maggiore energia.

Il carattere dei sepolcri in generale debb' essere quello della semplicità, della severità e di una grandiosità modesta e decente; si richiede quindi una sobrietà di ornamenti, una convenienza più rigorosa delle parti che maggiormente esprima la unità del pensiero, e punto non distragga dalla idea della destinazione del monumento. Questa regola non è stata sempre osservata dai moderni, e solo riescono pregevoli alcuni monumenti sepolcrali per la eccellenza delle sculture che gli adornano. Si sovvenga l' architetto che i sepolcri privati, i pubblici cimiteri, le tombe, i depositi ed altri simili monumenti funebri formare debbono o rappresentare il soggiorno de' trapassati; nulla dunque si ammetta che alcuna cosa abbia di comune colla abitazione dei vivi; non forme liete e ridenti, non curve artificiose, non ornamenti troppo copiosi o troppo studiati, o inconcludenti; forme severe, linee rette, giudiziose, ornamenti decenti, maestosi, ben collocati. Se si tratta di un monumento privato, non si scordi giammai l' architetto la sua destinazione, la sua pertinenza, e tutto sia analogo al carattere della persona alla quale è dedicato. Allora solo si otterrà l' unità di pensiero, la semplicità, la dignità, la grandezza del monumento.

La pianta del recinto esteriore di alcuni tempj antichi potrebbe servire ai moderni architetti di modello per la costruzione di alcun cimitero vasto, comodo, sodo e magnifico.

Capo XVIII.

Dei circhi, degli anfiteatri e dei teatri.

Lo stadio dei Greci generò forse l' idea dei circhi, specie di edifizj che si riguarda come particolare de' Romani. La sola differenza tra il circo e lo stadio consisteva nell' avere quello nel mezzo una *spina* che lo divideva in tutta la sua lunghezza, e nell' essere chiuso alla estremità colle carceri, mentre lo stadio era interamente voto ed anche aperto alla estremità. Il primo circo di Roma fu edificato da *Tarquinio* il Vecchio, ed in appresso fu detto il circo Massimo; fino dal tempo di quel re era stato circondato di sedili di legno, sostenuti da un fabbricato pure di legno ed alto 12 piedi sopra il terreno. *Cesare* lo ingrandì, ed un canale fece scavare tra i sedili, e l' *area* o l' arena, affinchè gli spettatori più non fossero spaventati dalle fiere; allora quell' edifizio fu circondato da tre portici, dei quali il primo sosteneva sedili di pietra, il secondo, posto al disopra, conteneva sedili di legno, il terzo circondava esternamente tutto l' edifizio e serviva all' ornamento, ed al tempo stesso al passaggio degli spettatori, giacchè tante porte vi avevano d' ingresso e d' uscita, quanti erano gli ordini dei sedili. *Claudio* rendette marmoree le carceri che da prima erano di tufo, e dorare fece le mete che anticamente erano di semplice legno. Quel circo è ora distrutto, ed appena se ne veggono le ruine; ma otto altri Roma ne aveva, il *Flaminio* o *Apollinare*, sul quale riposano alcuni palazzi di Roma; l' *Agonale*, al luogo del quale è ora posta la piazza Navona; il *Sallustio* o *Sallustiano*; il *Florale* posto al piede del Quirinale; un circo fondato da *Caligola* al piede del Vaticano, sulla di cui *spina* era collocato l' obelisco che ora vedesi sulla piazza di S. Pietro; altro fondato da *Nerone*, presso il quale si innalzò il mausoleo di *Adriano*; altro presso la porta maggiore, ed altro presso la porta S. Sebastiano, il quale da alcuni attribuito a *Caracalla*, da altri a *Gallieno*, da altri a *Costantino*, è il meglio conservato di tutti, e può dare alcuna idea di que' grandiosi edifizj.

Si distinguono in questi le parti principali, cioè l' *area*, nella quale correvano i carri ed i cavalli; i sedili posti

Statuetta Egizia.

all' intorno, le carceri che chiudevano l' area da un lato, finalmente un muro largo e basso che attraversava l' *area* sotto il nome di *spina*, a ciascuna estremità della quale trovavasi una meta. Sulla *spina* collocavansi altari, statue ed altri oggetti religiosi; alcuna volta anche tempietti dedicati al *sole* ed alla *luna*, obelischi e colonne, o cippi, delfini e grandi uova in numero di sette, che mobili erano per indicare il numero delle corse. Le mete consistevano in tre coni collocati su di un piedestallo e sostenenti un uovo; si fecero da prima di legno, poi di pietra. Tre lati dell' *area* erano circondati di mura, che sostenevano i sedili degli spettatori, disposti per gradi come nei teatri; nella parte esterna d' ordinario si vedeva tutto all' intorno un portico. Le scale poste ad eguali distanze dividevano in varie porzioni i sedili, e quelle divisioni portavano il nome di *cunei*; *pulvinare* dicevasi la sede o la loggia particolare destinata all' imperatore, e da questa vedevasi distintamente tutto quello che nel circo avveniva. Varie porte conducevano nell' interno dell' arena, una detta *trionfale*, altre due poste a fianco delle carceri, per le quali si suppone che entrasse ed uscisse il corteggio, detto la *pompa circense*; altra porta era detta *Libitinaria*, e fuori da questa si trasportavano i cadaveri dei gladiatori uccisi.

I moderni hanno costrutto alcuni circhi ad imitazione degli antichi, e talvolta hanno dato questo nome ad una piazza circolare, cinta da tre parti di edifizj regolari e simmetrici, come si è fatto a Bath in Inghilterra.

L'anfiteatro era composto di due teatri, posti di fronte l'uno all' altro, con uno spazio voto nel mezzo, che nominato era l' arena, nel quale i combattimenti ed altri giuochi o spettacoli si rappresentavano. Anche questi edifizj, sconosciuti ai Greci, possono appellarsi invenzione romana. L' arena era cinta di loggie o careeri, nelle quali rinchiudevansi le fiere, ed al disopra trovavasi una specie di galleria, che girava egualmente dintorno all' arena, e serviva al collocamento degli spettatori più distinti. Dietro di essa si alzavano i sedili a grado a grado fino alla sommità, e quindi alcuni paragonarono l' aspetto di un anfiteatro a quello di un cratere.

La facciata esterna era d' ordinario divisa in varii piani, ornati di colonne, di pilastri e di portici, talvolta ancora di statue. Le scale che tagliavano i gradi ed i sedili, come

si è detto de' circhi, formavano le *precinzioni*, e *vomitorj* dicevansi le porte per le quali si entrava e si usciva. *Vitruvio* ha parlato di questi edifizj, ma non ne ha esposta la pianta nè la distribuzione.

Plinio parla di un anfiteatro costrutto da *Scribonio Curione*, il quale composto di due teatri di legno mobili, poteva a vicenda formare due teatri separati, o riunirsi in un solo anfiteatro; anzi si pretende che da quella precaria riunione traesse origine la costruzione degli anfiteatri più solidi. La forma di questi non fu tuttavia ben determinata se non sotto *Cesare*, ed ancora quegli edifizj erano di legno. Il primo di pietra fu innalzato da *Statilio Tauro* al tempo di *Augusto*; ma proporzionato non era alla popolazione, ed abbruciato vedendosi sotto *Nerone*, si crede che il solo recinto fosse lapideo, e tutto l'interno di legno. *Nerone* stesso, appassionato per gli spettacoli, non eresse se non anfiteatri di legno, e molti di questi se ne costruirono anche nelle provincie, citandosene uno a Fidene, altro a Piacenza, altro a Cremona, a Bologna, ecc.

Rimane ancora la memoria in Roma dell'anfiteatro Castrense fatto di mattoni, di cui veggonsi alcune vestigia presso S. Croce in Gerusalemme; di quello celebre di *Vespasiano* detto il Coliseo, del quale pure si veggono grandi avanzi, e di quello di *Trajano*, che però fu distrutto da *Adriano*, dubitandosi perfino della situazione di quello di *Statilio*. Nelle provincie si citano l'anfiteatro di Alba nel Lazio, del quale si veggono alcune traccie; quello di Otricoli presso il Tevere; uno presso il Garigliano, altre volte detto Liri, fabbricato di mattoni; quello di Pozzuoli, del quale ancora veggonsi alcuni archi di una porzione delle carceri; quello di Capua; quello di Verona, in gran parte conservato; altro al piede del monte Cassino; uno a Pesto, uno a Siracusa, uno ad Agrigento, uno a Catania, uno ad Argo ed uno a Corinto; il magnifico di Pola nell' Istria, altro grandissimo ad Ispali nella Spagna; uno ad Arles, altro a Frejus, altro a Saintes, altro ad Autun, e finalmente uno a Nîmes, detto ancora l'arena. In Padova ed in Milano si sono trovate vestigia, che non è ben chiaro se a circhi o a teatri debbano attribuirsi. *Guazzesi* credette di avere trovato i vestigi di un anfiteatro in Arezzo. Quello di Verona si pretende fabbricato dagli Etrusci, forse sull' esempio dei primi che costrutti ave-

vano i Romani, e se a que' popoli volesse ancora attribuirsi quella invenzione, essa dovrebbe sempre riconoscersi italiana.

I teatri furono comuni presso i Greci ed i Romani, e dopo i templi riguardavansi come gli edifizj più considerabili; nella eta più remota i teatri della Grecia trovavansi nel recinto dei templi di *Bacco*, a quel dio erano consacrati, e per ciò forse dicevansi da esso inventati. Le città, anche picciole, della Grecia un teatro possedevano, perchè gli spettacoli drammatici erano molto apprezzati, e rappresentandosi in onore degli Dei, una porzione formavano del culto, e talvolta servivano ancora alle assemblee popolari. I Greci diedero i primi le regole per la costruzione dei teatri, e l'arte insegnarono di dipignere e di ornare in varj modi la scena; i Romani non fecero se non ingrandire quegli edifizj ed accrescere il lusso degli ornamenti. Un teatro antichissimo trovasi a Segeste nella Sicilia, altro nella antica isola di Cistene, ora detta *Castello rosso*, alla estremita meridionale dell'Asia minore. Alcuni avanzi di un teatro antichissimo, opera probabilmente degli Etruschi, si osservano in Adria; in Atene non si cominciò ad erigere un teatro di pietra se non al tempo di *Temistocle*; uno di marmo bianco se ne eresse a Sparta, e celebri divennero quelli di Egina, e di Megalopoli e quello di Epidauro, del quale tuttora rimangono alcuni avanzi. I Romani alcuni ne fabbricarono non solo nella loro capitale, ma anche a Pompej, ad Ercolano, a Gubbio, ad Anzo, a Pola, in molte altre città d'Italia, ed anche uno magnifico a Catania in Sicilia, altro ad Orange e ad Arles, ed uno a Sagunto nella Spagna, e di teatri erano ornate le ville imperiali. Da principio anche in Roma i teatri erano di legno; *Pompeo* il primo uno ne innalzò di pietra, che per lungo tempo si conservò; altri ne eressero *Balbo* e *Marcello*, o sia *Augusto* medesimo sotto il nome di quel giovane.

I teatri si costruivano, per quanto era possibile, sul pendio di un colle, perchè più facilmente stabilivansi in tal modo i gradini. Si cercava di collocarli in luoghi ove l'aria fosse pura e salubre, e non esposti a mezzogiorno, perchè essendo quegli edifizj scoperti, i raggi del sole non offendessero gli spettatori. La forma era semicircolare, e l'apertura era chiusa per traverso da un edifizio, onde tutto il teatro dividevasi in tre parti principali; il semicircolo era occupato dai sedili degli spettatori; la scena era posta nell'edifizio che chiudeva

il semicircolo; tra queste due parti era la terza, cioè l' orchestra; nè diversi erano i teatri de' Greci da quelli de' Romani se non per alcune particolari disposizioni dell' orchestra medesima e della scena. I gradini erano talvolta distribuiti in diversi piani, cioè tre nei grandi e due ne' piccioli; ed in questi pure le separazioni indicate veggonsi col nome di *precinzioni*. *Cunei* erano dette le riunioni dei sedili posti tra due scale, dal che chiaro risulta che modellati si erano i teatri e gli anfiteatri sulla forma, forse molto più antica, dei circhi. Scoperti essendo tutti questi edifizj, si immaginò di riparare gli spettatori con un gran velo o con molte tele, che dette furono *velario*, la di cui disposizione è ancora un problema per gli antiquarj, non meno che per gli artisti. Alcuni teatri avevano un portico dietro la scena, ed altri anche un tempio unito al teatro medesimo.

Il carattere di tutti questi edifizj quello era della solidità, della grandiosità e della magnificenza, non disgiunta dalla considerazione del comodo collocamento degli spettatori. Questa considerazione ha dovuto grandemente prevalere tra i moderni, i quali vollero tutti i loro teatri coperti, cosicchè acquistando molto da questo lato, i teatri perdere dovettero da quello della primitiva grandezza e magnificenza. Pochi sono difatto i teatri vasti che rivalizzare possano cogli antichi nella capacità a contenere gli spettatori, riducendosi per la maggior parte i nostri teatri a sale più o meno grandi, di strana forma e chiuse, le quali rimangono ancora deformate dai diversi ordini di loggie in essi introdotti. Per questo il sig. *Legrand* nel suo *Parallelo dell'architettura antica e moderna* trova che noi non abbiamo se non idee meschine e magre suddivisioni a contrapporre alla grandiosità dei teatri antichi. Sale d' ordinario troppo lunghe che non permettono alla maggior parte degli spettatori di vedere di fronte gli spettacoli, nè di distinguere gli attori; camerini o tugurj in modo ridicolo attaccati ad una parete; una specie di alveare o un muro ripieno di fori a guisa di un colombario; una altezza eccessiva della soffitta, per cui una gran parte degli spettatori trovansi fuori del punto di veduta della scena; questi sono i caratteri de' teatri odierni. Alcuni architetti propongono tuttora di ravvicinarsi alla forma semicircolare; e *Palladio* ne ha dato un esempio nel teatro Olimpico di Vicenza. Sebbene di figura alquanto diversa, lodasi il gran teatro Farnesiano di Parma, accuratamente de-

scritto in un volume in 4.° pubblicato nel 1817 dall' architetto *Paolo Donati*. Il sig. *Carlo Beccega*, vicentino, in quell' anno medesimo ha pure pubblicato un *Saggio sull' architettura greco-romana applicata alla costruzione del teatro moderno italiano* (e forse di tutti i paesi ove si desiderano buoni teatri), *e sulle macchine teatrali*, ed il signor *Nicola d' Apuzzo* ha pubblicati contemporaneamente alcuni *Cenni intorno ai teatri moderni e sopra gli archi di trionfo degli antichi*; Napoli, 1817, in 8.°

Capo XIX.

Degli archi trionfali.

Gli archi trionfali o sia i monumenti a guisa di grandi porte, o anche alcuna volta di portici, costrutti all' ingresso delle città, sui ponti o sulle strade pubbliche, sono pure di invenzione romana. Si eresse da principio in Roma una sola porta trionfale, per la quale tutti i vincitori entravano; in appresso si moltiplicarono in occasione di particolari trionfi, e molti servirono di porte della città medesima. *Vitruvio* non ha parlato di quegli archi, dal che alcuni dedussero che al di lui tempo non ne esistessero in Roma, sebbene menzionato veggasi da *Cicerone* un arco di *Fabio*.

La forma primitiva di quegli archi non era che una volta circolare sostenuta da pilastri o da colonne, al disopra della quale collocavansi trofei, statue, bighe o quadrighe, e talvolta la statua del trionfatore medesimo. Si fecero in appresso masse quadrate con tre porte, ed un attico molto elevato al disopra, che di iscrizioni adornavasi e di bassirilievi, e sosteneva statue equestri, carri di trionfo ed altre rappresentazioni analoghe al monumento. Nelle volte collocavansi *vittorie* con palme e corone nelle mani.

A tre specie riduconsi gli archi trionfali, che tuttora esistono; alcuni non hanno che un arco, come quello di *Tito* in Roma e di *Trajano* in Ancona; altri ne hanno due come quello di *Nerone*, e questi destinati all' entrata egualmente che all' uscita, forse male a proposito sono detti archi di trionfo; altri finalmente hanno tre porte, una grande in mezzo e due picciole ai lati, come gli archi di *Settimio Severo* e di *Costantino*, il quale non è però se non un arco di *Trajano*

rifatto o trasportato. Trovansi di questi archi in molte città e provincie, che parte formavano del romano impero. Uno ve ne aveva sulla via Flaminia, demolito sotto *Alessandro* VII; altro sussiste ancora di *Trajano* a Benevento, altro di *Trajano* medesimo ad Ancona; quello di Rimini credesi il più antico di tutti ed è il più grande per l'apertura della porta; quello di Pola nell' Istria, forse funebre anzichè trionfale, si aggiudica al secolo di *Augusto* per la squisita bellezza de' suoi ornamenti; l'arco di Verona, che a *Vitruvio* attribuivasi, sebbene eretto da tutt' altri che dallo scrittore della architettura, è stato sgraziatamente atterrato; quello di Susa è commendevole per la sua grande semplicità, non meno che per la sua conservazione; altri archi trionfali si veggono più o meno rovinati a Cavaillon, a Carpentras, a S Remi, a S. Chama tra Aix ed Arles, ad Orange, a Reims ed altrove.

I moderni hanno voluto alcuna volta rivalizzare in questa sorta di edifizj cogli antichi; ma non si sono avvicinati alla loro grandezza e magnificenza, se non imitandoli più o meno scrupolosamente. L' arco di Bologna che trovasi all' uscire da quella città verso Firenze, e quello di Napoli presso il castello Nuovo, ricchi di statue e di altri ornamenti, non sono nel gusto paragonabili agli antichi; di gusto assai migliore sono quello costrutto da *Palladio* a Vicenza, ed una porta di Berlino esattamente modellata sul disegno dell' arco di *Settimio Severo*. Il carattere di questi monumenti debb' essere quello di una grandiosità, risultante dalle proporzioni dell' edifizio in sè stesso e dalla regolare disposizione delle parti, piuttosto che dalla quantità e dal lusso degli ornamenti. Gli archi di Rimini, di Ancona e di Susa, nella loro semplicità piacciono all' occhio assai più che tutti gli archi elaboratissimi de' moderni.

Gli archi di trionfo degli antichi sono stati troppo severamente giudicati da *Milizia*, il quale ha creduto in essi di ravvisare un numero grande di difetti incompatibili colle buone regole della bellezza architettonica; e troppo ampiamente commendati dall' architetto d'*Apuzzo* nell' opuscolo annunziato alla fine del capitolo precedente. Questi si è male apposto, asserendo che principale e quasi unico scopo di quegli archi fosse la bellezza, mentre precarie non erano al certo, com' egli ha supposto, la solidità e la comodità del passaggio. Egli ha tuttavia opportunamente riguardate come parti

costitutive della bellezza in questi edifizj la ingegnosa combinazione delle forme, la grandiosità, la unità, la varietà ed i contrasti.

Capo XX.

Delle terme e degli acquedotti.

Il nome di *terme* non indicava da prima che i bagni caldi, ma in seguito applicossi a tutti gli edifizj pubblici destinati ai bagni e ad altri usi ancora, come alla istruzione, alla lettura, agli esercizj ginnastici, ecc. I Greci ebbero terme magnifiche, perchè riunite ai loro ginnasj; i Romani non ne ebbero di eguali se non sotto gli imperatori. I Romani più ricchi ebbero essi pure bagni privati lussuriosi nelle loro case in città ed alla campagna. Si riunirono i bagni caldi e freddi; ma le palestre ed i ginnasj in Roma non si videro annesse ai bagni se non sotto *Nerone*; allora si ingrandirono straordinariamente quegli edifizj, e *Tito*, *Domiziano*, *Trajano*, *Adriano*, *Commodo*, *Settimio Severo*, *Caracalla*, *Alessandro Severo*, *Aureliano* e *Diocleziano* gareggiarono nel fabbricare terme vaste e magnifiche; i due ultimi tutti gli altri superarono in magnificenza ed in lusso, ed alle terme di *Diocleziano* si riunì perfino la biblioteca di *Trajano*. Esse avevano l'aspetto di una picciola città anzichè di bagni pubblici.

Noi non conosciamo che la forma esterna di questi edifizj, dei quali alcuni contenevano, secondo l'*Alberti*, almeno 100,000 piedi quadrati. Noto è che in essi trovavansi in gran numero le piazze, gli atrii o i cortili, le camere e diversi altri luoghi che servivano agli esercizj ginnastici. La forma più comune era quadrata o bislunga; tre recinti d'ordinario vi si trovavano; nel primo erano le camere, dove i filosofi disputavano, e gli atleti disponevansi alle lotte; il secondo conteneva molti spazj voti, e viali di platani, e colà si esercitavano i discoboli ed altri giuocatori; nel terzo recinto erano posti i bagni frammezzati da portici e da alcuni spazj liberi per il passeggio. Alcune terme erano altresì circondate da una specie di parco, come quelle, per esempio, di *Alessandro Severo*.

Sei parti consideravansi come necessarie negli antichi ba-

gni; l'*apoditerio* detto dai Romani *spoliatorio*, perchè le persone vi si spogliavano, e le vesti vi deponevano; il *frigidario*, destinato ai bagni freddi; il *tepidario*, immaginato forse per evitare il rapido passaggio dal caldo al freddo; il *laconico* o *sudatorio*, cella ordinariamente rotonda, coperta da una cupola chiusa nel centro da un coperchio di bronzo per mezzo del quale, attaccato ad una catena, poteva variarsi la temperatura, collocato essendo sotto la cella un ipocausto o una stufa; il *caldario* o bagno caldo, intorno al quale era una specie di loggia per coloro che entrare dovevano nel bagno successivamente, ed anche per procurare a coloro che si bagnavano, il piacere della società; finalmente l'*eleoterio* o *untuario*, ove conservavansi gli olj ed i profumi per uso di coloro che dal bagno uscivano. *Cameron* ha pubblicato in Londra nell' anno 1772 un volume in fol. contenente le delineazioni di tutte le terme, cominciando da quelle di *Agrippa* fino a quelle di *Costantino*; ma molte cose trovansi in que' disegni, che negli avanzi di quelle terme non si ravvisano. Bagni pubblici si fabbricarono in tutte le città principali, alcuni anche con magnificenza e con lusso, e vestigia di bagni caldi si sono trovate in molte città della Sicilia e fino nell' isola di Lipari. Vestigi di terme esistono in Milano, e probabilmente a quelle appartenevano le celebri colonne di S. Lorenzo. In alcune terme vedevansi bellissimi ornamenti, statue, bassirilievi, pitture, e pavimenti di mosaico; alcune camere incrostate erano di marmi preziosi, dei quali ancora si vede alcun indizio; il *Laocoonte* uscì dai bagni di *Tito*, l'*Ercole Farnese* da quelli di *Caracalla*.

Erano dunque questi edifizj presso i Romani non solo un oggetto di economia della vita, ma anche di lusso; e la riunione di camere, di piazze, di portici, destinati ad usi diversi, non permette di riconoscervi altro carattere se non quello comune a tutti gli edifizj anche privati, nei quali collegare volevasi la magnificenza colla comodità. Dachè il costume migliorato (o forse deteriorato) ha introdotto l'uso, massime tra le persone più agiate, di formare tanti sarcofagi, o vasi, o vasche per uso di bagni separati per ciascun individuo, è sparita la magnificenza dei bagni antichi; si lodano tuttavia quelli di Firenze, nei quali corre un canale fiancheggiato per lungo tratto da due panche di pietre, sulle quali stanno a sedere le persone che si bagnano, mentre nell' in-

terno dell' edifizio trovansi bagni privati, giardini, camere per le riunioni della società, ecc.

I bagni ci conducono a parlare dei canali o degli acquedotti, nel qual genere di costruzione, incognito totalmente ai Greci, i Romani singolarmente si distinsero, forzati forse nell' ingrandimento della loro città dalla situazione delle acque, che tutte trovavansi lontane, mentre non più contenti erano dell' acqua del Tevere. Gli acquedotti formarono una delle maraviglie di Roma; *Frontino*, ispettore di quelle opere sotto *Nerva*, nove ne rammentava, i quali davano l' acqua a 13594 tubi di un pollice di diametro, e la portavano da luoghi distanti 30, 40 e sino a 60 miglia. Nè si possono accusare gli architetti delle sinuosità frequentissime di que' canali, perchè con quelle essi evitavano i danni che cagionati avrebbe l' impeto eccessivo dell' acqua che scesa fosse in linea retta per così lungo spazio.

Celebri sono l' Acqua Marcia, l' Acqua Appia, che è forse l' acquedotto più antico, la Tepula, la Giulia, la Vergine, l'Augusta, la Claudia, la Trajana, la Settimiana, ecc. Oltre gli acquedotti di Roma, i Romani ne costruirono a Catania, a Salona, a Smirne, ad Efeso, ad Alessandria, ad Atene; uno bellissimo a Segovia; altri a Metz e a Nîmes, uno ad Arcueil, e tutti quegli edifizj non si distinguono solo per l' arditezza colla quale sono stati immaginati, ma ancora per l' architettura dei pilastri e degli archi che li sostengono, ed alcuni altresì per la magnificenza del loro castello, e gli abbellimenti del luogo al quale mettono capo. I moderni non hanno alcuna di queste opere che paragonare si possa alle antiche, se non il magnifico acquedotto Carolino, opera dell' architetto *Vanvitelli*, il quale dalla distanza di 27 miglia incirca, passando al disopra di una valle profondissima, porta l' acqua ai giardini reali di Caserta.

Capo XXI.

Dei palazzi.

Il primo edifizio che il nome ottenne di palazzo, fu la casa di *Augusto* in Roma, posta sul monte Palatino, d'onde forse quel nome trasse origine, e si applicò quindi alle abitazioni degli imperatori e di altri principi. Veggonsi però palazzi descritti da *Omero*; *Virgilio* descrive quello di *Didone*, sebbene non lo nomini se non come una casa; e *casa aurea* dicevasi il palazzo di *Nerone*, che doveva essere di tutti il più lussurioso. Alcuni vestigi rimangono del palazzo di *Domiziano*, di cui fu architetto *Rabirio*; ma quello di cui si veggono le più copiose ruine, è il palazzo di *Diocleziano* a Spalatro. Considerandolo attentamente, si scorge che questo (e forse eguali erano tutti i palazzi dell' antichità) non era che un vastissimo recinto quadrato di mura con una porta a ciascun lato, e dentro piazze spaziose, atrii o cortili, strade assai lunghe, templi, teatri, terme e case diverse, alcune unite, altre isolate, alcune magnificamente ornate dentro e fuori, altre prive di abbellimenti, forse per uso de' domestici, stalle, magazzini, serbatoi, giardini, piantagioni d'alberi, in somma una picciola città destinata al soggiorno di un sovrano. *Piranesi* ha esposto le delineazioni di questo palazzo e quelle ancora della casa aurea di *Nerone*, che però possono dirsi immaginate sulle relazioni degli storici; ma ognuno vede che con questi edifizj non possono confrontarsi i moderni palazzi, massime francesi, esposti dallo stesso *Piranesi* in quel volume. I nostri palazzi non sono se non case magnifiche, che per la ampiezza e gli ornamenti loro si distinguono da quelli de' privati, o sia dalle abitazioni più comuni; ma fabbricati sono sullo stesso principio. L' architetto però può forse meglio distinguersi nella costruzione de' moderni palazzi, di quello che gli antichi potessero, formando un complesso irregolare di edifizj. Nei palazzi odierni si può facilmente ottenere lo scopo principale, cioè quello della unità; ma è necessario che l' edifizio si distingua per mezzo di un carattere conveniente al grado della persona che dee occuparlo. Non basta l' edificare una casa grandissima; tutto il complesso dee corrispondere al fine proposto, che è quello della maestà riunita alla comodità ed ai diversi rami del ser-

vigio che colà dee eseguirsi. Dunque una facciata magnifica che si stacchi dall' ordinario, e che dia una idea dell' uso al quale l' edifizio è destinato; dunque cortili vasti, portici grandiosi, scale corrispondenti alla dignità del luogo, camere o sale vastissime per le pubbliche adunanze, per le feste, per le solennità e cerimonie più illustri. Se si tratta del palazzo di un sovrano, l' architetto non dee obbliare che una parte è per il principe, l' altra per gli usi che lo stato concernono o la repubblica. Si riguarda come un problema difficile a sciogliersi, la costruzione di un edifizio che comodo riesca al principe ed ai numerosi di lui cortigiani, ed al tempo stesso servire possa a tutte le grandi solennità dello stato. Nella invenzione l' architetto dee investirsi dei principj della grandezza e della maestà; nella disposizione delle parti dee provvedere alla comodità ed al bisogno; e quindi fu detto da alcuno, che il palazzo per gli architetti non è meno di quello che sia il poema epico per i poeti. Molto si parla dei palazzi degli Orientali e specialmente dei Cinesi; ma questi, al pari degli antichi palazzi dei romani imperatori, comprendendo in un recinto gran numero di edifizj diversi, non sono in realtà se non città, paragonabili in grandezza a molte mediocri dell' Europa.

Il carattere delle opere della architettura, diverso sovente e particolare a ciascun genere di edifizj, ed anche secondo la destinazione dei diversi edifizj di uno stesso genere, è la parte filosofica, e forse la più importante dell' architettura medesima, che è stata però il più delle volte trascurata dagli scrittori di quell' arte. L' architetto che attentamente osserverà il carattere distintivo dei diversi edifizj degli antichi, e ne farà la conveniente applicazione alle opere delle quali è incaricato, non darà, per esempio, ad una chiesa l' aspetto di un palazzo, nè ad un bagno quello di un tempio, o viceversa; non farà consistere nel solo lusso degli ornamenti la grandiosità e la magnificenza degli edifizj; non trascurerà giammai nella loro costruzione i riguardi dovuti alla particolare loro destinazione. Nutrito dello studio e della considerazione degli antichi più pregevoli monumenti, ed anche delle loro reliquie, de' loro frammenti, ingrandirà e depurerà al tempo stesso il suo gusto e le sue idee, e comprenderà quali sieno i veri elementi del bello, del grande, del maestoso, del vero buon gusto in qualunque genere d' architettura.

Capo XXII.

Dei giardini.

I giardini, annessi sovente ai palazzi ed alle abitazioni dei cittadini, e talvolta inservienti al pubblico passeggio di tutti gli abitanti di una città, non hanno una immediata relazione colle belle arti se non in quanto vengono disposti con metodi uniformi e regolari, o si adornano, secondo l'uso ora comunemente ricevuto, di tempietti, di ruine e di altri monumenti architettonici. Non sarebbe difficile il provare colla storia alla mano che incognita non era agli antichi la distribuzione de' giardini, che ora con importuna denominazione diconsi in Italia *inglesi*, e su i quali molto accuratamente ha scritto un illustre nostro concittadino. I ninfei, gli scogli, naturali talvolta e tal altra artificiali, le grotte, le cascate d'acqua, gli stagni, gli orridi stessi che dagli antichi Romani si facevano entrare ne' loro orti, e che rammentati veggonsi spesso dagli antichi scrittori, uniti alla vastità di alcuni, come per esempio di quelli di *Lucullo* e di *Mecenate*, ed allo studio di collocarli presso le rive del mare, o per lo meno alle falde di un monte o di un colle, ci porgono un'idea della varietà che anche negli orti antichissimi si desiderava; mentre alcune parti servivano al più comodo passeggio, ed altre presentavano l'aspetto di frutteti e di campagne ben coltivate, ridenti e deliziose. Nel libro intitolato *le Vergier d'honneur*, scritto all'epoca della venuta di *Carlo VIII* in Italia, trovasi la descrizione piacevolissima di un giardino dall'autore osservato in Napoli, la quale mostra alla evidenza, che in quella età in Italia si formavano giardini detti ora all'*inglese*, non diversi da quelli che si fanno al presente, e che forse dall'Italia ne pigliarono l'idea ed il metodo gli oltramontani, il che ha formato argomento di una lunga nota per lo traduttore della vita di *Leon X* del sig. *Roscoe*.

Mentre tutte le arti del disegno non si occupano che della imitazione delle belle forme della natura, per la qual cosa dette sono arti di imitazione; quella dei giardini dovendo immediatamente alla natura la sua origine, a questa dee ancora più intimamente attaccarsi. L'arte consiste nello sce-

gliere ed imitare con saviezza e con giudizio le bellezze della natura inanimata, e nel riunirle in un giardino con gusto e con una ordinata distribuzione, che senza generare alcuna confusione, piaccia all' occhio anche in mezzo ad un affettato disordine. Di un' area, qualunque sia la sua grandezza e la sua situazione, si può formare secondo le particolari sue circostanze un paesetto grazioso, che disposto sembri dalla natura; quindi si possono introdurre boschetti, monticelli, picciole valli, spazj aperti, nei quali si allarghi il campo a lontane vedute, luoghi comodi e variati per il passeggio, grotte, cascate d' acqua, luoghi per riposo, ed una quantità d' oggetti, i quali ben disposti colla loro varietà rinnovino a ciascun istante i piaceri dello spettatore. Questi piaceri non saranno mai perfetti, se non in quanto sarà più esatta la imitazione della natura.

Le piantagioni e la diversa coltivazione delle terre formano pure una parte importantissima di quest' arte; nei giardini delle *Esperidi*, ed in quelli di *Alcinoo*, tanto elegantemente descritti da *Omero*, le vigne e gli oliveti, e gli altri alberi fruttiferi formavano il principale ornamento; le fontane ne erano pure riguardate come una parte essenziale.

I tempietti, i bagni, le urne sepolcrali, e gli altri monumenti dell' arte, introdotti forse sull' esempio dei Ninfei, e dei templi che collocati erano spesso in mezzo ai boschi o a piantagioni di alberi maestosi, formano essi pure un bellissimo ornamento; ma non debbono essere nè troppo frequenti, nè troppo grandiosi, nè sproporzionati in alcun modo alla loro situazione, alla loro destinazione. Essi debbono adunque collocarsi con parsimonia in que' luoghi soltanto, ove possono formare un punto bellissimo di veduta, o in quelli ancora, ove il ritrovamento loro possa destare una piacevole sorpresa. I bassirilievi, le statue e le altre opere della scultura debbono essere distribuite cogli stessi principj; collocate in giardini, i quali le principali loro bellezze traggono dalla natura, o dalla imitazione fedele della natura medesima, non debbono in alcun modo turbarne la disposizione, l' aspetto ed anche il disordine piacevole all' occhio; non debbono in somma trasformare un giardino in un museo.

LIBRO SECONDO

DELLA SCULTURA E DELLE ARTI ANALOGHE ALLA MEDESIMA.

Capo Primo

Definizione della Scultura, sua origine, sua antichità e sua divisione.

La scultura è l'arte di formare ogni sorta di figure per mezzo dello scalpello o di altro stromento tagliente o incisivo, con sostanze di maggiore o minore durezza, a queste detraendo a grado a grado, finchè ridotte sieno alla rappresentazione della figura desiderata.

Si è molto disputato sulla antichità respettiva della scultura, e sul punto se accordare debbasi a questa la preferenza, oppure alla pittura. *Mengs* pretendeva che la pittura preceduto avesse l'arte di scolpire; *Winckelmann* all'incontro accordava alla scultura il primato. Qualora si esamini imparzialmente la quistione, sembra potersi adottare più facilmente l'opinione di *Winckelmann*, perchè la scultura dee aver pigliato cominciamento coi mezzi più semplici, cioè colla plastica, ed un fanciullo, non che qualunque uomo rozzo, può riuscire a dare alcuna forma alla creta o ad altra materia molle, e non riuscirebbe giammai a disegnare una figura su di una superficie piana. A questo può aggiugnersi ciò che forse non è stato mai da alcuno osservato a questo proposito, ed è; che i viaggiatori presso le nazioni più selvaggie, come per esempio presso i Caraibi, e nelle isole nuovamente scoperte del mar Pacifico, hanno trovato opere di scultura, e talvolta figure o ornamenti scolpiti con qualche leggiadria, mentre non hanno trovato giammai i vestigi della pittura se non presso i popoli giunti ad un certo grado di incivilimento. Si può ancora aggiugnere il fatto, stato già notato nella *Enciclopedia metodica*, che nelle campagne, e specialmente in varj villaggi montuosi della Germania, i fanciulli, e quelli massime de' pastori, rinnovano ogni giorno non solo la pratica, ma anche in alcun modo l'invenzione di quest' arte, operando

talvolta ed intagliando varie figure nel legno, sebbene ancora non abbiano imparato gli uni dagli altri, il che non avviene, almeno così di frequente, della pittura.

La semplice idea di un oggetto basta per formarne il modello in creta o in altra materia molle, e le impressioni lasciate da diversi corpi e dalle pedate stesse dell' uomo e degli animali sulla creta, dovettero somministrare l' idea della attitudine di quella materia e di altre simili a ricevere qualunque forma; quindi la *plastica* o l' arte di modellare, che ha dato poi origine alla *statuaria*.

Alcuni riconoscono tre rami o tre parti diverse della scultura; 1.° la *plastica* o l' arte di modellare; 2.° la *statuaria* o l'arte di gettare le statue in bronzo o altro metallo, o di formarle nel marmo collo scalpello ed il martello; 3.° la *toreutica*, che alcuni hanno male interpretato per l' arte sola di tornire, ed altri, forse ancor peggio, per l' arte di scolpire sui metalli. La *toreutica* è l' arte di scolpire o piuttosto di incidere figure in rilievo sopra le materie più dure, il che facevasi per mezzo del torno, come praticasi anche oggi giorno dagli incisori in gemme colla macchina detta comunemente *castelletto*, che è pure una specie di torno.

Capo II.

Della scultura egizia.

Gli eruditi hanno stabilito cinque periodi dell' arte della scultura presso gli Egizj. Il primo comincia nei tempi più rimoti, e giugne fino all' età di *Psammetico*; il 2.° corre da *Psammetico* fino alla conquista dell' Egitto fatta da *Cambise*; il 3.° da *Cambise* fino ai re Macedoni; il 4.° comprende lo spazio in cui dominarono que' re; il 5.° lo spazio in cui l' Egitto trovossi sotto il dominio de' Romani.

La quantità prodigiosa di geroglifici che trovansi nei tempj dell' alto Egitto, ed anche alcune statue di que' tempj medesimi, bastano a provare che la scultura fu praticata in Egitto fino dai tempi più antichi; e questo ha fatto credere ad alcuni che la scultura nata fosse originariamente nell' Egitto, sebbene non possa forse attribuirsene l' invenzione ad un solo popolo.

Sarebbe assai difficile lo stabilire una linea di separazione

tra i diversi periodi della scultura in Egitto, che succedettero al regno di *Psammetico*. Egli è certo che gli Egizj, forse in copia maggiore che qualunque altro popolo, produssero opere di scultura; i loro tempj, i loro obelischi e tutti gli altri loro monumenti ne sono coperti. L' inglese *Perry* ha calcolato che dovessero esservi di continuo per lo meno cento mila scultori; ed alcuni autori superstiziosi hanno lasciato travedere il dubbio, che quegli immensi lavori fossero opere del demonio. Altri hanno supposto che quelle opere in gran parte non fossero lavorate da scultori, ma eseguite da chicchessia meccanicamente sopra modelli o esemplari ritagliati, come si fanno dai nostri imbiancatori le forme delle lettere nelle iscrizioni.

Ella è pure cosa degna di osservazione, che gli Egizj impiegarono nella scultura materie di ogni sorta; tra le pietre adoperarono il carbonato di calce o sia il marmo, l'alabastro, la steatite o la pietra ollare, il serpentino, il lapislazuli, il diaspro, e quello specialmente che dicesi di Egitto, molte specie di granito, il porfido ed il basalto, dal che si vede che essi lavorarono a vicenda le pietre più tenere e le più dure. La *Litologia del museo Borgiano* del danese sig. *Wad* è stata quasi tutta lavorata sui monumenti della scultura egizia. Essi fecero sovente uso dell'argilla, e di questa non solo per fare de' vasi, ma ancora per formare figure umane verniciate, le quali cotte, e quasi vetrificate, prendono l' aspetto di una porcellana verde o azzurra, e di queste in una dimensione assai piccola, molte se ne trovano nei musei, tratte la maggior parte dalle mummie. Le casse altresì delle mummie stesse sono sovente scolpite, e rappresentano figure umane. Per queste sculture gli Egizj facevano uso del legno, e più sovente del legno di sicomoro. Essi scolpivano anche in avorio, il che non dee fare maraviglia, poichè vicini erano all' Etiopia, i di cui re mandavano in tributo a quelli di Egitto ebano e denti elefantini; ma i pochi monumenti che ci rimangono di sculture egizie in avorio, sembrano appartenere tutte ai tempi di *Adriano*. Non si citano statue antichissime di bronzo gettate dagli Egizj; essi scolpivano però in metallo. Alcune delle loro statue di pietra sono colossali.

Alcune statue egizie hanno la testa d' uomo; molte hanno teste di animali, e di quelli specialmente che in Egitto erano onorati con culto particolare; le figure di *Anubi* hanno la

testa di cane; altre hanno teste di gatto, di montone, di sparviero, di ibi, ecc. Molte statue anche colla testa umana hanno i piedi riuniti in una sola massa; nè questo potrebbe, come alcuno ha creduto, servire di indizio di una grandissima antichità, perchè gli Egizj, rispettosissimi verso i defunti, pigliavano costantemente questo carattere dalla figura delle loro mummie, nelle quali i piedi erano legati. Trovansi tuttavia statue molto antiche coi piedi disgiunti. La maggior parte delle figure egizie è nuda; alcune hanno una veste, che non copre se non una parte del corpo. La testa si vede talvolta scoperta, talvolta ornata di una lunga berretta, oppure della spoglia di una gallina numidica, di un fiore di loto, di un serpente, di un globo, ed anche di corna, come la testa di *Iside*. Alcune statue sono accosciate, o messe a sedere sulle calcagna; una bellissima di questa forma è stata portata dall' Egitto dal bar. *della Turbia*, e regalata al gabinetto di Parigi; molte sono state descritte da *Caylus*. Sembra che questa positura fosse di un uso antichissimo nell'Oriente, ed è ancora familiare agli Egiziani d'oggidì.

Gli Egiziani ornavano talvolta le loro statue con colori; talvolta coprivano gli occhi di una crosta di materia rossa, o di una lamina di argento; alcune volte ancora ornavano di grani di vetro o di finte gemme le mitre, o le berrette delle figure. Sovente si veggono sulle statue diversi attributi; lo scettro, il flagello, la croce ansata, il sistro, un vaso destinato a contenere l' acqua del Nilo, il fiore di loto, e spesso vi si vede apposta una specie di collana in rilievo.

Gli Egizj riuscirono ottimamente nello scolpire le figure degli animali; si trovano rappresentazioni egizie del bue Api, dell' icneumone, del cinocefalo, del lione, del coccodrillo, della rana, del serpente, dello sparviero, dell' ibi, di molte specie di scarabei e di alcuni animali favolosi, come la fenice e la sfinge.

Sembra che gli Egizj facessero delle erme, ma non mai busti; se ne veggono tuttavia gli indizj nella celebre tavola Isiaca, qualora questi non debbano reputarsi ornamenti d'architettura. I canopi non sono busti propriamente detti, ma sono teste poste al di sopra di un vaso.

Diodoro Siculo dice che gli scultori egizj misuravano una pietra, la dividevano in varie parti, e quindi lavoravano separatamente ciascuna parte della statua; ma questo non po-

teva avere luogo se non nella scultura dei colossi. Le statue colossali che ancora ci rimangono, sono quella di *Mennone* e la sfinge.

Le opere egizie di scultura si veggono finite e pulite con grandissima cura. *Winckelmann*, osservando attentamente le mani delle figure egizie, ha creduto di ravvisare le mani di un uomo che non le ha brutte, ma che le ha trascurate, e degradate col lavoro. Si cita tuttavia un torso di basalte che ha le mani bellissime. I piedi distinguonsi generalmente da quelli delle figure greche, in quanto che sono più piatti che larghi, e le dita grosse, che sono ancora più piatte, non presentano alcuna articolazione, come non ne lasciano vedere le altre dita del piede. Nella famosa statua di *Mennone* si veggono indicate le unghie, molto grosse le labbra, le orecchie che si alzano al disopra della linea degli occhi; caratteri che alcuno ha reputato cinesi, ma che appartengono più verisimilmente agli Etiopi. Della scultura egizia scrisse il sig. *Brocchi*.

Capo III.

Della scultura ebraica, della fenicia, e di quella degli Assirj e dei Persiani.

Degli Ebrei non ci rimane alcun monumento di scultura; e solo sappiamo che nei quarant' anni che essi passarono nel deserto, conoscevano l' arte di gettare e di cesellare i metalli, che forse imparata avevano in Egitto. La scrittura ci parla di varie opere di scultura, senza che si debba ricorrere all' arco di *Tito*, nel quale sono rappresentati molti degli strumenti vagamente lavorati che si conservavano nel tempio.

Nulla parimente ci rimane dei Fenicj che attesti la perizia loro nella scultura, sebbene forse fossero fenicj gli artisti che di sculture ornarono il tempio di Gerusalemme. *Diodoro Siculo* parla di figure di animali scolpite in rilievo dagli Assirj nel tempio di *Semiramide*, le quali rivestite di colori naturali, avevano l' aspetto di animali viventi; ed in mezzo a queste figure trovavasi quella della regina che domava un lione. In una grotta scavata in una montagna del Kurdistan, trovansi alcune figure umane scolpite, che varj eruditi hanno creduto pure monumenti del tempo di *Semiramide*.

Le rovine di Persepoli provano l' abilità dei Persiani nella

scultura; le mura sono cariche di figure scolpite in bassorilievo, e gli ornamenti sono pure scolpiti e ricchissimi. Le loro figure sono tutte vestite, ed alcuni attribuiscono a questo principio la cagione per cui i Persiani non fecero in questa arte maggiori progressi. Le figure sono d' ordinario lunghe e magre alquanto; le loro vesti sono quadrate e con larghe maniche, e le teste sono coperte o di una specie di turbante o di una grande berretta. Quelle figure hanno uno stile tutto proprio. Veggonsi questi monumenti nelle opere di *Chardin*, di *Le Bruyn* e di *Niebuhr*; alcune altresì nelle recenti opere di *Malcolm* e di *Morier*.

Capo IV.

Della scultura indiana e di altre nazioni antiche asiatiche.

Le grotte sacre dell' India, che forse sono tutti tempj antichissimi, presentano una quantità di monumenti di scultura. *Porfirio* aveva descritto una statua di *Brama* colossale, alla quale altra statua della stessa divinità era addossata; ed alcuni hanno preteso di trovare questa figura, che dir si potrebbe astrifera, nella grotta di Elefanta. Su di una mammella è scolpito il sole, sull' altra la luna e le stelle; vi si veggono il cielo, le acque, le montagne, le piante e gli animali. Nella grotta medesima si veggono varie figure di animali, gli uni a cavallo degli altri, e tra questi un picciolo elefante seduto su di uno assai grande. Intorno ad un pilastro veggonsi ancora diverse scimie accosciate.

Si mostrano talvolta alcune opere di scultura e di incisione in pietra dura, trovate nell' India, e specialmente a Benares, di una bellezza straordinaria e di uno stile che non è indiano; ma questi monumenti sono stati probabilmente portati nell' Indie dagli Egizj e dai Greci che colà trafficavano specialmente per la via del mar Rosso; le figure dei bassi rilievi indiani sono o nude o coperte solo parzialmente da un panno stretto al busto; sono ornate di braccialetti alle mani non solo, ma agli omeri ed anche ai piedi; portano sovente sul capo una mitra o una grande berretta conica; hanno orecchie lunghissime, e queste forate e cariche di pesantissimi orecchini che ne guastano ancora maggiormente la proporzione.

Qualora si osservino attentamente tutte le opere antiche degli Indiani, si vede che essi conoscevano non solo l'arte di scolpire, ma quella ancora di incidere, e quella di fondere i metalli, e che eccellenti erano nei metodi meccanici di queste pratiche diverse. Essi rimasero tuttavia molto indietro, non solo in confronto de' Greci, ma anche degli Egizj, del che si vuol trovare la ragione nelle loro forme capricciose e bizzarre, costumando essi di applicare spesso ad una figura molte teste e molte braccia, ed anche talvolta teste di animali, come si praticava in Egitto. Dee pure notarsi che essi erano tanto scrupolosi nella osservanza delle forme e degli attributi delle loro divinità, che anche oggigiorno è vietato ai loro artisti il vendere alcuna statua che non sia stata approvata dai sacerdoti; e questa legge non era fatta certamente per promuovere i progressi dell' arte.

I monumenti della scultura indiana trovansi nelle opere di *Niebuhr*, nelle *Ricerche asiatiche*, nelle *Storie indiane* del sig. *Maurice*, e nel *Sistema Bracmanico* del P. *Paolino* da *S. Bartolomeo*.

Trovansi ne' gabinetti molte antiche figure tibetane, malabariche, cinesi e giapponesi. Queste provano che presso quelle nazioni praticavasi la scultura; ma quasi tutte quelle figure sono per lo stile e per la esecuzione molto inferiori alle indiane. I Cinesi per altro sanno dare ad alcune figure, lavorate massime in bassorilievo, tuttochè sempre scorrette, un aspetto di verità in alcune parti che diletta e che sorprende. La barbarie di quelle nazioni deriva principalmente dalla imitazione servile degli artisti, i quali ricopiano sempre gli antichi modelli, e di molto debbono pure accagionarsi i costumi del paese che alterano e snaturano le forme.

Il cel. *Pallas* ha pubblicato varj monumenti antichi di scultura dei Tartari; molti se ne trovano nel gabinetto imperiale a Pietroburgo, ed in quello della biblioteca reale di Parigi veggonsi alcune sculture antiche della Siberia. Ma tutti que' monumenti sono più o meno barbari, e tali sono pure quelli dei Messicani e dei Peruviani pubblicati da *Humboldt*. Alcuni frammenti scolpiti veggonsi nell' *Atlante* del sig. *La Perouse*, trovati da esso nelle isole di Pasqua; ed altri pure se ne veggono figurati nelle tavole che accompagnano diversi viaggi; ma questi con quelli pure dei Caraibi, pubblicati da *Labat* e da altri, non provano se non quello che si è

detto nel capo I di questo libro, cioè che indizj di quest' arte si sono trovati presso i popoli più selvaggi, ai quali l' arte medesima non può credersi portata dai popoli antichi che noti a noi sono per mezzo della storia.

Capo V.

Della scultura etrusca.

Si è molto disputato se gli Etrusci le arti loro apprendessero dai Babilonesi, oppure dagli Egizj, o da alcuni popoli settentrionali; egli è certo però che in materia di stile, di gusto, di forme ed anche di soggetti o di argomenti delle rappresentazioni, trovasi una grandissima relazione tra gli Etrusci e i Greci, come una grande se ne ravvisa riguardo alla religione ed alla lingua, o almeno alla scrittura. Può darsi che gli Etrusci avessero alcuna cognizione dell' arte avanti l' arrivo delle colonie greche in Italia; ma egli è certo che tutte le opere etrusche che ci rimangono, conservano molta analogia colle opere greche; ed egli è per questo che si sono più volte confuse le opere etrusche con quelle dell' antico stile dei Greci.

Non abbiamo opere di scultura che attribuire si possano al primo periodo dell' arte, o sia alla infanzia dell' arte medesima presso gli Etrusci, ove forse non debbano credersi di quel gusto i bassirilievi volsci trovati a Velletri. Niuna allusione in que' monumenti alle favole greche, uomini soltanto o genii, barbati sovente, talvolta alati, talvolta senz' ale, e sacre cerimonie.

Nel secondo periodo degli Etrusci, che è quello della decadenza della loro libertà, crebbe il loro lusso, e di quell' epoca trovansi molte gemme incise, varj bassirilievi nei quali le donne sono rappresentate con collane ed altri ornamenti, e varj sepolcri coperti di numerose dorature. Le figure di quel periodo non sono assolutamente belle nè ben proporzionate; ma vi si trova tuttavia, secondo *Winckelmann*, molta cognizione della notomia. Dalla primitiva secchezza erano passati gli artisti etrusci ad un eccesso opposto, cioè a far troppo risaltare le ossa ed i muscoli della figura, ed a dar loro un movimento poco naturale. Alcuni hanno censurato con ragione la mancanza di carattere nelle

teste, per cui eguali erano, per esempio, nelle Veneri come nelle Diane; e fuor di proposito hanno attribuito questo abuso alla mancanza di ún carattere *ideale*, mentre doveva dirsi piuttosto di un carattere *distintivo*, tolto, secondo le varie sue applicazioni, dalla natura.

Si crede che un terzo periodo della scultura cominciasse presso gli Etrusci, allorchè conquistata la Grecia dai Romani, accorsero in folla a Roma i greci artisti, e si crede che allora gli Etrusci divenissero gli imitatori ed i rivali de' Greci, e pigliassero interamente dai Greci lo stile e la maniera.

Plinio ha forse avvedutamente introdotta una distinzione tra le opere etrusche e le toscane. Si trovano di fatto in Italia molte picciole figure e massime molti idoletti, che si assomigliano alle sculture etrusche, e tuttavia se ne staccano per la minore lunghezza de' capelli, per la forma delle vèsti e per le armature. Alcuni, e *Gori* tra gli altri, gli hanno aggiudicati indistintamente agli Etrusci; ma probabilmente appartengono ad altre nazioni antiche d' Italia, contemporanee degli Etrusci medesimi.

Ognuno vede che le opere di scultura etrusca degli ultimi periodi non hanno un carattere particolare, ma si avvicinano a quello de' Greci; il primo gusto degli Etrusci era caratterizzato dalla faccia ovale troppo prolungata, dal mento stretto ed acuminato, dagli occhi piatti e piegati obbliquamente all' insù, come erano pure le estremità della bocca, dalle braccia pendenti sui fianchi, dalle gambe parallele e talvolta non disgiunte l' una dall' altra. In tal modo, dicono alcuni, cominciò l' arte dappertutto.

Dempstero nella sua *Etruria Reale*, e *Gori* in varie sue opere hanno esposto monumenti della scultura etrusca. Molti se ne trovano pure nel Museo Cortonese, e nelle tavole che accompagnano l' opera del sig. *Micali* dell' *Italia avanti il dominio de' Romani.*

Capo VI.

Della scultura greca.

La mitologia attribuisce l'invenzione della scultura a *Prometeo* ed a *Vulcano*, e molte opere citavansi nella Grecia antica appartenenti ai tempi favolosi, come la Minerva che dicevasi portata dall' Egitto da *Danao*, le armi e le spoglie degli eroi morti all' assedio di Troja, che si mostravano ne' tempj, una statua di Venere che possedevano le Danaidi, ecc., le quali cose tutte, unitamente alle descrizioni pompose delle opere dell' arte che trovansi in *Omero*, non provano se non che le arti del disegno avevano fatto grandissimi progressi in Grecia fino da' tempi più remoti. Molto si è disputato sulle cagioni di questi grandi progressi; alcuni si sono avvisati di ricorrere al clima, al suolo, alla posizione naturale della Grecia; altri agli organi dilicati ed irritabili di quel popolo, al suo spirito attivo e curioso, al suo carattere instabile, appassionato, portato egualmente all' amore ed all' orgoglio; altri alla religione, ai costumi, alle istituzioni civili, e forse queste contribuirono meglio d' ogni altra cosa a formare il gusto di quel popolo e ad elevare la sua immaginazione.

Tra i monumenti più antichi di scultura indicati dalla storia, trovansi una statua di Giunone a Samo, fatta da *Smili* al tempo di *Procle*, una Minerva seduta, lavoro di *Eudoeo*, che trovavasi in Atene, un combattimento d' *Ercole* e di *Antiope*, esposto ad Olimpia, e gettato in bronzo da *Aristocle* cretese, 684 anni avanti l' era volgare; la cassa famosa di *Cipselo*, ecc.

Sembra che i grandi scultori in marmo cominciassero a fiorire 600 anni prima dell' era volgare. Si nominano in quell' epoca *Dipeno* e *Scillide*, *Bupalo*, *Antermo* e *Batticle*; ma forse alcuni di questi scolpivano in legno, giacchè molte delle statue d' Argo di quel tempo erano d' ebano. *Teodoro* e *Reco* di Samo avevano già gettate statue di bronzo, e *Glauco* di Chio, secondo alcuni, aveva già trovato l' arte di saldare i metalli.

Si vuole che le prime sculture de' Greci non fossero se non pietre rotonde, rozzamente ridotte alla forma di teste;

e piantate sopra cubi, o colonne; quindi l' origine delle *erme*, o *ermi* presso i Greci. Siccome non era ben chiaro se quelle teste fossero d' uomini, o di donne, si cominciò nella colonna ad indicare il sesso, poi con una incisione longitudinale si indicò la separazione delle coscie e delle gambe, e finalmente le gambe medesime si staccarono, e si formarono a poco a poco statue perfette. Le prime figure tuttavia dovettero essere dritte, secche, senza azione, colle braccia pendenti, le gambe strette e parallele, e forse gli occhi piatti ed allungati alla maniera degli Egizj e di tutte le nazioni ne' loro principj.

Unitamente al legno adoperarono gli scultori greci più antichi oro ed avorio, ed intarsiarono queste materie sopra l' argilla, siccome fecero nel *Giove Olimpico*, sul quale diffusamente ha scritto da poco tempo il sig. *Quatremere de Quincy*. Allorchè adoperavano l' argilla, essi la colorivano in rosso, e tal volta fecero statue di marmo colorato colle estremità di marmo bianco, e nelle statue fatte di quest' ultimo dipinsero le vesti, come di varj colori vestirono le statue di legno.

Niuno però meglio degli scultori greci de' buoni tempi studiò nella natura le bellezze del corpo umano. Il profilo descrive una linea quasi retta, o appena leggiermente inflessa, linea che si allontana il meno possibile dalla unità. Ne' giovani la fronte e il naso formano una linea che poco si scosta dalla perpendicolare, e la forma retta costituisce il grandioso, il dilicato, e rende il contorno più morbido e più flessibile. La fronte era bassa, perchè la natura altra non ne addita nelle belle teste giovanili. Gli occhi erano grandi, ma non prominenti; grande e prominente era il loro incassamento, perchè campeggiare vi potessero e, come suol dirsi, giuocare l' ombra ed il lume. Gli occhi piccioli erano riservati per le Veneri e per le bellezze voluttuose. Il labbro inferiore era più pieno e gonfio del superiore, perchè questo influiva a far tondeggiare il mento. Le labbra erano chiuse d' ordinario, alcun poco aperte nelle statue de' Numi, ma non mai lasciavano vedere i denti. Gli orecchi erano sempre ben lavorati e finiti. I capelli erano disposti in ciocche fluttuanti, nelle donne annodati dietro la testa; ma tutta la capellatura ondeggiante produceva una varietà d' ombra e di lume, ed un effetto di chiaroscuro. La testa era co-

Tav. III. pag. 10.
Laocoonte.

stantemente ovale, ed una croce tirata nell' ovale indicava il disegno della faccia. La linea perpendicolare denotava la fronte, il naso, la bocca ed il mento, l' orizzontale passava per gli occhi ed era parallela alla bocca. Le mani giovanili delle sculture greche tondeggiano; veggonvisi le fossettine al sito delle articolazioni; le dita sono fusellate, ma le articolazioni non sono d' ordinario indicate, e poco sono pure contrassegnate quelle delle ginocchia. Il petto degli uomini era molto elevato, più moderata l' elevazione di quello delle donne, specialmente delle dee e delle vergini. Nella espressione quegli scultori evitarono i moti violenti ed i perturbamenti delle grandi passioni, che alterata avrebbono la bellezza, e quindi accordarono sempre la bellezza colla verità.

Quattro periodi, o quattro stili si distinguono da alcuni nella scultura greca, cominciando dai tempi più rimoti, che già abbiamo indicato, fino al decadimento dell' arte.

Il primo è lo stile *antico*, che risale ai tempi medesimi di cui abbiamo parlato, nel quale le opere de' Greci avevano molto dell' egizio. Questo periodo si suddivide in due, quello dell' infanzia dell' arte, e quello del suo ingrandimento.

Il secondo da alcuni si dice il periodo della *grandiosità*, ed è quello in cui lo stile fu depurato e riformato da *Fidia*. In questo si collegò il bello col grande, si evitò il duro ed il secco, e con *Fidia* contribuirono a questa riforma *Policlete*, *Scopa*, *Mirone* ed altri molti menzionati da *Plinio*. Di quello stile sono una *Pallade* nella villa Albani, ed il gruppo della *Niobe*.

Il terzo periodo vien detto della *bellezza*. Agli angoli salienti si sostituirono i contorni più dolci e più puri; si rammorbidarono le forme troppo quadrate, ed in tutto si studiò la dolcezza della natura, la purità, la morbidezza e la grazia. *Lisippo* si fa autore di questa seconda riforma. Si dice che i pittori fossero i primi a coltivare questo genere grazioso; che dai pittori lo apprendessero gli statuarj; e *Prassitele* portollo certamente al più alto grado di perfezione nelle sue opere. Il *Laocoonte* è di quel genere. Il dolore è intenso, ma concentrato, e non fa alcun torto alla bellezza.

Il quarto periodo de' Greci dicesi di *imitazione*, perchè la grande reputazione degli scultori del terzo nocque ai loro successori, i quali disperando di uguagliare, non che di superare que' grandi maestri, si diedero ad imitarli servil-

mente. Questi restarono naturalmente al disotto degli originali, ed i primi imitatori ebbero imitatori più infelici. Allorchè questi artisti cessarono di studiare la natura, credettero di riparare il torto fatto alla bellezza colla finitezza delle parti; ed in tempi posteriori sostituirono alla grandiosità dello stile la esagerazione delle forme. In vece delle statue si moltiplicarono i busti ed i ritratti; si studiarono le minutezze, e finalmente l'arte cadde totalmente, e si nascose nella barbarie.

Gli scultori greci dopo i già nominati, e dopo i figli di *Reco*, furono *Dibultade* di Sicione, *Euchiri* ed *Eugrammo* di Corinto, che si dicono venuti in Italia, ed avere quivi ammaestrati gli Etrusci; *Mala* di Chio, e *Miciade* suo figlio, *Dedalo* di Sicione, *Tecteo* e *Angelione* della stessa scuola, *Learco* da Reggio, *Doriclide*, *Medone*, *Donta* e *Teocle*, lacedemoni, *Bupalo* e *Ateni* di Chio, figli di *Antermo*, *Perillo* che fece il toro di *Falaride*, *Baticle*, *Callimaco* inventore del capitello corintio, *Lafae* di Pliunto, *Callone* di Egina, *Canaco*, *Menecmo* e *Soida* di Naupacto, *Calami*, *Damea* di Crotone, *Ificrate*, *Agelade* d'Argo, che fabbricò cavalli di bronzo, *Onata* pure eginate, *Egia* ateniese, *Callitele*, *Simone* di Egina, *Dionisio* e *Glauco* d'Argo, *Nicodamo* di Menale, *Socrate* di Tebe, *Elade* pure d'Argo, che si dice maestro di *Fidia*; *Teocosmo*, *Apelle*, *Stiface* di Cipro, *Mirmecide* spartano, *Alcamene* allievo di *Fidia*, *Agoraclite* di Paros, *Colote*, *Policleto*, *Fragmone*, *Callone* di Elide, *Socrate* il filosofo, che fu statuario anch' egli, ma lasciò da giovane la scultura; *Menestrate*, tre *Pitagora* per lo meno, *Trasimede* di Paros, *Aristone* di Egina, *Atenodoro* di Arcadia, *Ctesila*, al quale si attribuisce il gladiatore moribondo del Campidoglio; *Naucide* d'Argo, *Dinomene*, *Prassitele*, *Cefisodoro* di lui figlio, *Ipatodoro* e *Panfilo* suoi allievi; *Eufranore* che fu anche pittore, *Leocare*, *Timoteo*, *Policle*, *Briassi*, *Scopa* di Paros, *Calo*, *Telefane* foceo, *Alipio* e *Lisippo* di Sicione, *Tisandro*, *Lisistrato*, *Steni* di Olinto, *Sosastre* di Chio, *Apollodoro*, *Silanione* ateniese, *Euticrate* figlio di *Lisippo*, *Eutichide* di lui allievo, *Beda* bizantino, *Lanippo*, diversi *Cefissodori*, *Piromaco* e *Carete*, altri allievi di *Lisippo*, il secondo de' quali innalzò il colosso di Rodi; *Tisicrate* imitatore di *Lisippo*, e *Pistone* di lui allievo; *Cantaro* di Sicione, che si dice mediocre; *Agesandro*, *Po-*

lidoro, *Atenodoro*, tutti di Rodi, che lavorarono nel *Laocoonte*, *Glicone* autore dell' *Ercole* Farnese, se pure quel nome non è stato scritto per impostura, *Senofilo* e *Stratone* di lui collaboratore, *Apollonio* e *Taurisco* fratelli, autori del Toro farnese, *Damofone* di Messene, ristauratore del *Giove olimpico*, *Eliodoro* e *Pasitele*, che fu anche scrittore dell' arte. Questa serie finisce circa tre secoli avanti l' era volgare.

Capo VII.

Della scultura de' Romani.

Si parla, ma solo per tradizione, di statue del tempo di *Romolo* e dei re successivi. Ma i Romani non conobbero l' arte delle sculture greche, cioè delle buone sculture, se non cinque secoli e mezzo dopo la fondazione della città, allorchè *Marcello* vi trasportò le statue di Siracusa, ed in seguito se ne spogliarono tutti i paesi conquistati.

In quell' epoca gli artisti più famosi della Grecia passarono in Roma, e tra questi si nominano *Arcesilao* amico di *Lucullo*, e molto lodato da *Varrone*, e *Pasitele* originario della Magna Grecia.

Nelle opere lavorate sotto i primi imperadori trova *Mengs* una continuazione dello stile del secondo periodo della scultura greca. Si vede in quelle opere molta forza e molto carattere, sebbene alcune parti ed i capelli massime, siano poco studiati. I caratteri delle teste sono sempre quali gli storici hanno descritti i personaggi a cui appartengono. Sotto *Tiberio* e *Claudio* si limitò il diritto di avere statue esposte in pubblico; si fece quindi minore numero di statue, e non si studiò più tanto la perfezione dei ritratti. Si fecero tuttavia in quell' epoca opere eccellenti. Lo stile divenne più fino, più puro, ma più ricercato sotto *Adriano*. Si lavorarono maggiormente i capelli; si rialzarono le ciglia, le pupille furono indicate con un profondo incavo; le teste acquistarono maggiore forza senza tuttavia aumentare di carattere. Il gusto del sublime si era perduto, e l'arte declinò sotto *Severo*, benchè si veggano bellissime teste di *Caracalla*. Nel terzo secolo cristiano si fecero ancora opere tollerabili. Sotto *Alessandro Severo* si cadde nel rozzo e nel grossolano. Si im-

pressero solchi profondi nella fronte; si incavarono più profondamente le pupille, e con lunghe linee si indicarono i capelli e la barba; le figure divennero secche e languide, le teste perdettero il carattere e si ridussero al grado di non potersi distinguere l' una dall' altra.

Le statue tuttavia furono numerosissime in Roma negli ultimi secoli dell' impero, come numerosissime furono a Costantinopoli sotto *Costantino* e sotto *Giustiniano*. Ne' bassi tempi la scultura fu interamente negletta, sebbene nei tempj e massime sulle porte delle chiese si prodigassero le figure e gli ornamenti che attestano il ritorno di quell' arte alla sua prima infanzia. Nell' Oriente però, e specialmente in Costantinopoli, la scultura, non meno che la pittura, conservò alcun vestigio dell' antico suo splendore; ed alcune statue, sebbene in alcune parti estremamente secche, annunziavano tuttavia alcuna perizia, e talvolta alcuna eleganza dal lato del disegno.

Capo VIII.

Della scultura moderna.

La storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di *Canova*, è stata con grandiosa opera esposta dal conte *Cicognara*. Cominciando egli dai primi anni del secolo XIII, e non estendendosi ad altre nazioni fuori della italiana, distribuì in cinque periodi questi secent' anni di vita della scultura, e gli indicò e li caratterizzò coi nomi di coloro che in meglio, o in peggio le diedero nelle diverse epoche stato e forma. La prima età comincia adunque con *Nicola Pisano*, e finisce col fiorentino *Donato*; la 2.ª procede dal *Donato* al *Buonarroti*; la 3.ª da *Michelangelo* al *Bernini*; nella 4.ª regna il gusto di quest' ultimo sino ad un manifesto decadimento, e quasi alla distruzione dell' arte, che risorge poi gloriosa nel 5.º periodo per opera di *Canova*.

Si è più volte agitata la quistione, se nel rinascimento delle arti prima in Italia risorgesse la pittura, o la scultura; alcuni passi del *Petrarca* hanno fatto credere a *Tiraboschi* che preceduto avesse il risorgimento della pittura; il conte *Cicognara* è di contrario avviso, ed esaminando il

testo medesimo del *Petrarca*, e producendo alcuni fatti, pretende che la scultura fosse la prima a risorgere. Anche avanti *Nicola* da Pisa furono prodotte in Italia opere di scultura, che probabilmente si assomigliavano alle greche della stessa epoca. *Nicola* ebbe un figlio il quale lo imitò nelle sue opere, ma non giunse alla eccellenza del padre. Gli scultori furono in quel tempo numerosi in Italia, e sessanta, tra i quali varj anche architetti, ve ne avevano nella sola Siena. Al tempo di *Nicola* e di *Giovanni* fiorirono *Arnolfo* e *Lapo*, un *Fucio* fiorentino, *Margaritone* d'Arezzo, *Guido* da Como, il maestro *Buono*, e dopo di questi si distinsero *Nicola* d'Arezzo, *Agostino* ed *Agnolo* sanesi, e *Simone Memmi*, detto pure *Simone* da Siena. I Veneziani ebbero altresì in que' tempi un *Arduino* ed un *Filippo Calendario* scultori; ed allievi di *Agostino* e di *Agnolo* sanesi furono il *Lanfrani*, *Pietro Paolo* e *Jacobello* fratelli; un *Enrico* luganese, o di Campione nella diocesi di Como, scolpì il pergamo della cattedrale di Modena nel 1322.

Compare in seguito *Andrea Pisano* scultore grandioso e fonditore eccellente; e questi ebbe per figli *Nino* e *Tommaso*, scultori essi pure di merito, per contemporaneo *Giovanni Baldini*, che lavorò in Milano, e per allievo *Andrea Orcagna* architetto, scultore, pittore e poeta. I due *Masucci* sono gli scultori più valenti di Napoli nel periodo anteriore al *Donatello*. Le sculture della cattedrale di Strasburgo provano che già in quell' epoca fioriva in qualche modo la scultura anche fuori d' Italia. Alcuni nominano tra gli scultori italiani del secolo XIV un *Andrea Ugolino*, un *Michele Agnani*, un *Jacopo della Quercia*, un *Nanni* d' *Antonio di Banco*, i quali però fiorirono in parte nel secolo XV.

Nel 2.° periodo compare il *Donatello*, preceduto immediatamente dal già nominato *Jacopo della Quercia*, detto anche *della Fonte*, e da *Mino*, e da *Andrea Ferrucci* fiesolano. Di *Jacopo* era stato degno allievo *Nicolò* dalmatino, che finì l' arca di S. *Domenico* in Bologna. *Donatello* formò l' oggetto dell' ammirazione del secolo per l' artifizio, il gusto e la diligenza impiegata ne' bassirilievi. Ebbe molti scolari ed imitatori che colle opere loro sparsero in Italia il di lui gusto. Lavorò in marmo, in metallo, in legno, in creta. Lottò con *Brunelleschi*, e vinto da quest' ultimo in

un crocifisso di legno, lo superò poi ne' successivi lavori di scultura, cosicchè *Brunelleschi* dovette accontentarsi del primato nella architettura. Egli ed i suoi allievi ed imitatori portarono certamente le arti ad un alto grado di perfezione, ed accoppiarono i talenti della invenzione ai metodi della esecuzione più corretta e più diligente. Con *Donatello* fiorirono il celebre *Ghiberti*, che fece le bellissime porte di S. *Giovanni* di Firenze, ed in quelle vinse somme difficoltà, trovò nuove forme e bellezze, e riuscì ammirabile non solo nelle piccole figure, ma anche nelle statue più grandi; *Giovanni di Pisa*, di cui trovasi un bellissimo bassorilievo di plastica nella cappella degli Eremitani in Padova; il *Vellano*, e *Simone* fratello di *Donato*, che non portarono l'arte a fare grandi progressi; *Bertoldo* fiorentino, che un bel medaglione formò per *Maometto II*; il *Filarete*, o piuttosto l'*Averulino*, che architettò anche l'edifizio del grande ospedale di Milano; *Michelozzo Michelozzi*, collaboratore di *Donatello*, che scolpì le due statue laterali alla porta della casa posta nella contrada de' *Bossi* in Milano, la quale fu già di *Cosimo de' Medici*; e *Nanni di Antonio di Banco*, da noi già nominato, e *Desiderio* da Settignano, imitatore se non allievo di *Donatello* medesimo. Fiorirono pure in quel periodo *Antonio* e *Bernardo* figli di *Matteo Rossellini* e *Matteo Civitali* da Lucca.

Col *Donatello* e col *Ghiberti* sorsero i *Maiani*, cioè *Giuliano* e *Benedetto* fratelli; i *della Robbia*, cioè *Luca* ed *Agostino* fratelli, ed *Andrea* nipote di *Luca*, del quale ci verrà fatto di parlare in altro luogo; i *Pollajuoli*, cioè *Antonio* e *Pietro*; i fiesolani *Andrea Ferrucci* e *Mino* già nominati, *Andrea da Verocchio*, che imitò nelle sue opere il *Ghiberti*, ai quali possono pure aggiugnersi *Andrea Riccio* padovano, che vien detto il *Lisippo* de' bronzi veneziani, e che formò il candelabro sorprendente all'altar maggiore di S. Antonio; *Vittore Camelo*, *Antonio* e *Lorenzo Bregni*, il *Pirgotele*, due *Bartolomei Boni*, i *Citrini* ed altri scultori veneziani e lombardi, meno conosciuti sebbene valorosi. Possono fra questi ultimi accennarsi *Matteo Revetti* milanese, i molti scultori che adoperati furono nell'edificio della Certosa di Pavia, *Jacopino* da Tradate, di cui trovasi una statua di *Martino V* nel duomo di Milano, *Andrea Fusina*, autore del monumento di *Daniele Birago* alla Pas-

sione, *Marco Agrato*, di cui è la statua di S. Bartolomeo nel Duomo, *Antonio Amadeo* pavese, scultore del deposito *Coleoni* in Bergamo, *Cristoforo Lombardo*, o *Lombardino*, *Antonio da Vigiù*, *Geremia* scultore cremonese, *Bramante Sacchi* pure cremonese, *Gaspare* e *Cristoforo Pedoni* luganesi, *Tommaso Amici*, *F. Mabila de Mazo*, e *Properzia de' Rossi* modanese, o secondo altri bolognese, della quale è stato pubblicato un bassorilievo degno di lode. In Napoli dopo i *Masucci* si distinsero *Andrea Ciccione*, *Antonio Bamboccio*, *Guglielmo Monaco*, *Tommaso Malvico* di Nola, e più di tutti *Agnolo Aniello Fiore*.

In Francia non si citano in quell' epoca se non le opere di *Giovanni Goujon*, di cui però è incerto il tempo della nascita; nella Spagna si vantano nel secolo XIV certo *Apparisio* e *Giacomo Castayls* scultori, ai quali tennero dietro il *Gonzales* ed il *Centellasco*.

Gli scultori italiani di quell' epoca avevano rimesso in onore l' antico stile della Grecia, allorchè sorse *Michelangelo Buonarroti*, che fino da giovinetto maneggiò lo scalpello in modo da far maravigliare tutti i suoi contemporanei. È nota la di lui lotta con *Leonardo*, che egli superò nella scultura del Davide, come nota è la storia di quell'Amorino, al quale ruppe un braccio, e questo nascose sotterra, affinchè trovato a caso facesse giudicare la statua antica, siccome avvenne. Sono pure noti i principali di lui lavori in fatto di scultura, il Bacco, la Pietà, il Mausoleo di *Lorenzo* e di *Giuliano de' Medici*, il Mosè posto al sepolcro di *Giulio II*. Il carattere di questo artista è il forte ed il terribile, e questo carattere ebbe nella sua scuola imitatori e seguaci, sebbene alcuno non giugnesse ad emularlo nella forza e nelle espressioni più ardite.

Quale periodo felice fu quello per la scultura! Fioriva allora *Lionardo*, che alla perizia in tutte le arti del disegno quella pure aggiugneva della scultura; *Giacomo Tatti*, detto *Sansovino*, fece belle statue in marmo ed in bronzo, nelle quali, se pure viene censurata alcuna monotonia, molto si lodano l' azione e la leggerezza de' panneggiamenti; *Baccio Bandinelli* si distinse non meno co' suoi talenti che colla sua invidia verso gli altri artisti, ma il suo *Ercole* che strozza *Caco*, si sostiene a fronte del Davide di *Michelagnolo*; *Benvenuto Cellini*, ingegno grande ed ori-

ginale, praticò con onore la scultura, e questa in diverse materie; *Guglielmo della Porta* milanese arricchì di bellissime sculture la città di Genova, ed in Roma formò le due mirabili statue che veggonsi a lato al sepolcro di *Paolo III.* Citansi inoltre con lode *Giovan Francesco Rustici*, scolaro di *Andrea Verocchio*, e quindi di *Lionardo*; *Andrea Contucci*, *Girolamo Santacroce* e *Lorenzo Lotto* detto *Lorenzetto*, che furono anche pittori, e l' ultimo de' quali fu il primo, secondo *Vasari*, a ristaurare le statue antiche; *Agostino Busti* detto il *Bambaja*, che scolpì in Milano il monumento di *Gastone di Foix*; *Prospero Clemente*, *Girolamo Campagna*, *Leone Leoni*, *Simone Mosca*, *Giovanni Bandini* e *Daniele* da Volterra, che si applicò maggiormente alla pittura; a questi tennero dietro *Leonardo Ricciarelli* di lui nipote, *Michele Alberti*, *Feliciano* da San Vito, *Giulio Mazzoni*, *Pellegrino Tibaldi* da Bologna, *Marco* da Siena, *Gioan Paolo Rossetti*, *Vincenzo Dante*, *Annibale Fontana*, *Giovanbattista Lorenzi*, *Guglielmo Tedesco* e *Bastiano Torregiani* scolari di *Guglielmo della Porta*. Non è strano il trovare tanti scultori in quell'epoca, perchè i grandi artisti per la maggior parte erano al tempo stesso pittori, scultori ed architetti.

I Francesi vantano in quel secolo *Germano Pilon* e *Giovan Bologna* nato a Douai, per conseguenza fiammingo, che molto lavorò in Italia. *Simone Guillain* e *Giacomo Sarrazin*, come altresì *Francesco du Quesnoi* e *Filippo Buister* fiamminghi, non comparvero che sulla fine di quel secolo.

Ma gli ultimi scultori di quel periodo ci conducono all' epoca del *Bernini*, il quale nato con un talento prodigioso, cercò solo di abbagliare gli occhi, e diede nel fantastico; sacrificò la correzione alla smania di brillare, alterò tutte le forme e diventò ammanierato specialmente nelle vesti e nelle pieghe. Col suo gusto seducente, ingegnoso e licenzioso, si conciliò l' attenzione degli artisti, e li trasse in errori, perchè si allontanò totalmente dalle opere degli antichi, e massime dalla loro semplicità, ch' egli sembrò calpestare, sostituendo invece prodigalità ed affettazione di forme e di ornamenti. Al suo tempo fiorirono *Alessandro Algardi*, *Antonio Raggi* detto il *Lombardo*, nato sui confini dello stato di Milano, che studiò sotto il *Bernini* e sotto l' *Al-*

Statua di Canova.

gardi medesimo; *Domenico Guidi* di Massa, *Giovanni Gonnelli*, che lavorò in plastica anche cieco, guidato dal solo sentimento del tatto; *Giovanbattista Tubi*, che operò molto in Francia, e i *Baratta*, e i *Peroni*, e i *Ferrata*, e i *Brunelli*, e i *Mazza*, tutti scolari dell' *Algardi*.

In quell' epoca medesima fiorirono in Francia i fratelli *Anguier*, *Guerin*, *Teodon*, *Lerambert*, *Puget*, *Regnauldin*, *De Ongre*, i fratelli *Marsy*, *Girardon*, *Le Gros* e *Coustoux*, molti de' quali studiarono in Roma sotto l' *Algardi*. I Fiamminghi vantano in quell' epoca medesima *Vanden Bogaerd*, più conosciuto sotto il nome di *Des Jardins*, *Sebastiano Slode* e *Cornelio Vancleve*; gli Spagnuoli *Antonio Coiseux*, che lavorò però sempre in Francia.

Nel seguente periodo continuò il gusto *Berninesco*, e l' arte andò sempre decadendo. Ebbero però molto merito *Camillo Rusconi* milanese, e i di lui scolari *Giuseppe Rusconi* e *Gioanbattista Maini*, *Angelo Rossi* scultore genovese, e *Zumbo* siciliano, che imparò l' arte senza maestro, e che fece in cera opere maravigliose. Ma quel lungo periodo e massime ne' tempi a noi più vicini, non lasciò opere che passare possano con onore alla posterità.

Glorioso sarà il periodo ultimo della storia del sig. *Cicognara* e quello medesimo in cui viviamo, perchè l' arte della scultura può dirsi in esso nuovamente risuscitata dall' immortale *Canova*, di cui disse ottimamente *Milizia*, spesso capriccioso ne' suoi giudizj e spesso esagerato, *che fresco e vivente si può mettere fra gli antichi*. L' illustre dama, di molti rari pregi adorna, *Isabella Albrizzi*, ha pubblicato nel 1809 colle stampe di Molini di Firenze una elegantissima *Descrizione delle opere di scultura e plastica di Canova*, 4.°

I Francesi in quest' ultima epoca, dopo *Girardon*, *Le Lorrain*, *Le Moine*, *Pigalle*, *Thierry*, *Falconet*, *Rousseau*, allievo di *Coustoux*, *Vassé*, *Dumont* e *Bouchardon*, vantano altro *Le Moine*, *Slodtz*, conosciuto sotto il nome di *Michelagnolo*, due fratelli *Adam*, *Mouchy*, *Moitte*, *Le Brun*, altro *Coustoux*, figlio del vecchio, *Saly*, *Delaistre*, *Esparcieux*, *Le Sueur*, *Merard*, *Roland*, *Thierard*, *Bridan*, *Masson*, *Chaudet*, *Lucas*, *Lemot*, *Renauldt* e *Julien*; ottennero anche qualche nome uno svizzero detto *Domacht*; *Papenhorn*, *Schwartz* ed *Honnacht*.

tedeschi, un russo detto *Pawlof*; *Cornejo* di Siviglia, *Pietro Costa*, *Hinestrosa*, *Salvador*, *Carmona*, *De Castro*, *Guttierez*, *Salas* ed *Alvarez* tra gli Spagnuoli. La Danimarca ha ora un artista che grandemente la onora nella scultura, *Thorwaldsen* soggiornante in Roma, di cui anche recentemente è stato pubblicato un fregio maraviglioso composto per una delle sale del Quirinale, nelle *Memorie sulle antichità e belle arti di Roma* per l'anno 1816.

Dalla storia della scultura dal suo risorgimento fino ai giorni nostri può raccogliersi ch' essa risorse e si elevò ad un alto grado di gloria, unicamente per lo studio degli antichi originali, al quale si diedero i grandi artisti della fine del secolo XV e del principio del XVI, nella quale epoca comparvero fortunatamente sommi ingegni, si scoprirono alcuni capi d'opera dell' antica scultura, rifiorirono le lettere e i buoni studj, e mecenati generosi protessero ed incoraggiarono le arti ed i loro cultori; che la scultura fiorì o decadde a misura che si coltivò o si abbandonò lo studio, il gusto, l'imitazione delle opere più pregiate dagli antichi; che anche i più grandi ingegni fecero grandissimo torto all' arte e ne corruppero il gusto, allorchè vollero staccarsi dagli antichi modelli, e cercare il capriccioso, il maraviglioso e il sorprendente, anzichè la naturale semplicità e bellezza che servì di guida agli antichi; terribile esempio per chiunque non amasse di seguitare le pedate del *Fidia* moderno, o volesse sostituire al buon gusto classico il gusto romantico, che pure si vorrebbe introdurre da alcuno nella letteratura.

Capo IX.

Della parte meccanica dell'arte della scultura, e prima di tutto delle materie adoperate dagli scultori.

Si può dire che gli antichi scultori si sono serviti della maggior parte delle sostanze che i tre regni della natura ci presentano. Nel regno animale, per esempio, essi hanno adoperato talvolta le grandi conchiglie fossili, dalle quali ne' bassi tempi si sono fatti piccioli bacini per le fontane e vasi nelle chiese per l'acqua santa; le corna, delle quali hanno fatto le due braccia della lira, e moltissimi vasi da bere; il corallo, della quale materia ha pubblicato il conte

di *Caylus* una testa antica di Medusa, ed i Galli ornavano le loro spade e i loro scudi; i denti di diversi animali e quelli specialmente dell' ippopotamo; l' avorio, del quale si fece uso prima ancora della costruzione del famoso Giove Olimpico, e del quale si lavorarono opere d' ogni sorta in tutte le età; il narwal, o sia il lioncorno marino, del di cui corno, perchè meno atto ad ingiallire dell' avorio, molte statuette, bassi rilievi ed altre opere si fecero ne' bassi tempi; ed alcuni sull' appoggio degli antichi classici suppongono impiegata dagli antichi scultori, o intagliatori la spoglia della testuggine, della quale certamente facevansi le lire, e forse si ornavano i letti e le porte. Alle materie animali deesi pure aggiugnere la cera, della quale gli antichi fecero moltissimo uso per modellare, e che alcuni mal a proposito registrarono tra le materie vegetali.

Lungo sarebbe il voler tessere il catalogo dei molti legni nei quali gli antichi scolpirono statue ed altre opere di questa natura. I principali però, secondo le antiche memorie, riduconsi all' acanto, all' acacia, al cedro, al cipresso, all' ebano, all' acero, al sicomoro, alla quercia, al mirto, alla palma, al pero, al pioppo, al terebinto, al tiglio, ai quali sarebbero forse da aggiugnersi alcune specie di salcio, e l' albero detto dagli antichi *Smilax*.

Nel regno minerale prima d' ogni altra sostanza compare l' argilla, della quale fino dai primi tempi si servirono gli scultori per modellare. Passando quindi alle pietre, se ne trovano moltissime specie e varietà impiegate nell' antica scultura, e si può dire che di quasi tutte le specie ai tempi loro conosciute gli antichi si servissero, il che è stato ottimamente messo in chiaro dal danese sig. *Wad* nella sua ingegnosa *Litologia del museo Borgiano*. Molte varietà di marmi trovansi adoperate dagli antichi, ed oltre ciò diversi alabastri, diverse roccie, il peperino ed anche il porfido, il serpentino, il basalto. Gli antichi, e massime gli Egizj, usarono anche talvolta alcuna specie di steatite, o di pietra ollare; non per questo diremo col sig. *de Veltheim*, che essi avessero la pietra detta di lardo che si trova alla Cina, nè che di questa materia fossero fabbricati i vasi murcini.

Tra le sostanze minerali combustibili, gli antichi, per quanto appare, adoperarono sovente il gagate, e *Caylus* ha pubblicato una testa antica di questa materia; altra pure

antica di getto se ne trovava presso la biblioteca reale in Parigi, e diverse statuette se ne trovano de' bassi tempi. Degno di osservazione è il frammento di un bassorilievo di gugate, esistente presso il cav. *Bossi* in Milano, mancante della parte superiore; il bassorilievo non doveva essere alto meno di un palmo; lo stile lo indica non posteriore al secolo XIII, se pure non è più antico, e forse paragonabile ad alcuni lavori dell' impero Greco del secolo X; sono ancora intere due figure laterali più piccole che sembrano di cherici o di monaci; quella di mezzo assai più grande è mutila nella parte superiore; il lavoro è assai pregievole per quella età, e la materia conserva un bellissimo pulimento. Ebbero gli antichi anche statue di succino sotto il nome di elettro, siccome può raccogliersi da *Giovenale*.

Venendo ai metalli propriamente detti, trovansi dagli antichi adoperati l' oro, l' argento, il rame, il rame bianco, o misto di altri metalli sotto il nome di oricalco, l' elettro o sia un oro basso, il bronzo, il piombo ed il ferro, sebbene di quest' ultimo non trovisi menzionata se non da *Plinio* una statua di Ercole, che probabilmente non era gettata, ma scolpita, o cesellata.

Questo basta a provare che gli antichi non solo stendevano per così dire il lusso dell' arte su tutte le materie, ma possedevano altresì i metodi più opportuni per lavorare egualmente le materie più molli e le più dure; e ne fanno prova le loro opere grandiose in granito, in porfido ed in basalto, opere che forse non tenterebbero i moderni, qualora aperte fossero tuttora le cave dell' alto Egitto.

Capo X.

Della plastica, o dell' arte di modellare.

L' argilla, terra tenace e duttile di sua natura, massime allorchè è alcun poco umettata, servì ne' tempi antichi a formare vasi d' ogni specie, e quindi mattoni e tegole, e finalmente statue, bassirilievi, fregi ed altri ornamenti della architettura. *Platone* distingue chiaramente tre specie di argilla, quella dei vasai, quella de' fabbricatori di mattoni e quella dei modellatori; questa fu detta talvolta *luto* per la sua duttilità. L' argilla del promontorio *Callias* era consacrata

agli Dei, il che ha fatto credere ad alcuni, che con quella argilla si facessero particolarmente, o almeno si modellassero dai Greci le immagini delle divinità.

Modello in generale dicesi tutto ciò che l'uomo si propone di imitare. Esistono i modelli nella natura, esistono nei capi d'opera dell'arte; ma i modelli naturali e i modelli dell'arte debbono essere copiati, o imitati, affinchè servano di esercizio e di oggetti di studio, e *accademie* diconsi i disegni fatti sui modelli naturali. Ma nella scultura si intende per modello una figura di cera, d'argilla, o d'altra qualunque materia molle e facile a ricevere le forme che l'artista dispone, affinchè gli serva di guida nella esecuzione di un'opera. La fragilità del marmo, e quindi il pericolo continuo di staccarne più che non conviene, e di perdere per conseguenza la materia ed il lavoro, congiunta colla difficoltà di correggere l'opera, allorchè è finita, costrigne lo scultore a stabilire da prima le sue idee, ed anche le proporzioni più esatte in un modello. Non mancano alcuni, e non sono questi certamente i migliori artisti, che osano addirittura attaccare un pezzo di marmo collo scarpello, ed alcuni opinano che questo fosse il metodo de' primi inventori di quell'arte. Ma siccome fino dai tempi più antichi si gettarono statue in metallo, o in bronzo, nè queste fare si potevano senza un nocciolo o un'anima, ed una forma, entro le quali scorresse il metallo, è facile il comprendere che fino da que' tempi si dovettero fabbricare i modelli.

Uno scultore può fare da principio varj modelli, alcuni dei quali non saranno che abbozzi, e come i primi pensieri dell'opera; ma il modello sul quale dee lavorarsi il marmo, o la forma per una statua di getto, debb'essere finito nel modo medesimo che debbono esserlo in seguito il marmo, o il bronzo, e sul modello istesso, di qualunque grandezza esso sia, si pigliano le dimensioni che debbono quindi ridursi e trasportarsi sull'opera in grande.

L'arte di modellare è per lo meno tanto necessaria allo scultore, quanto lo è al pittore l'arte di disegnare. Tuttavia il pittore, sia per dipignere figure isolate, sia per aggrupparle, sia finalmente per osservare con diligenza gli effetti della luce, dell'ombra e della prospettiva, dee accostumarsi a modellare; e ne trarrà il grandissimo vantaggio di poter meglio giudicare dell'effetto del suo lavoro, qualora nel modello le diverse figure abbiano la situazione, l'ordine e la disposizione che maggiormente convengono.

Incerto è il modo in cui la plastica è stata praticata nei tempi più antichi. Probabilmente, secondo *Mengs,* si cominciò dal formare con argilla figure d' uomini, o di animali, ed in appresso, o questi modelli abbandonati forse ne' paesi più caldi dell' Africa, furono cotti dal sole, o si collocarono a bello studio nelle fornaci, dove già si cuocevano i vasi di terra. Acquistarono essi per questo mezzo una maggiore solidità, ed infatti *Plinio* dice che la plastica esisteva anteriormente all' arte di fare delle statue, cioè di scolpire il marmo. Si attribuisce l' invenzione dell' arte di modellare in argilla a *Dibutade*, vasajo di Sicione, o a *Reco* e *Teodoro* di Samo, e si narra pure che *Demarato,* esiliato da Corinto, venisse con due compagni in Italia, e portovvi il primo la plastica.

Ai tempi nostri si sceglie per modellare una argilla ben lavata, ben purgata e ben impastata; si preme ancora e si impasta di nuovo tra le mani, o tra le dita, e se ne formano all' ingrosso le parti della figura, o dell' oggetto qualunque che si vuole rappresentare; in seguito collo scarpello da digrossare, con picciole spatole ed altri pezzetti di legno, e colle dita, massime col pollice, si cerca di ridurre il modello alla perfezione. Se si vuole modellare in cera, il metodo è il medesimo, se non che vi si mescola una porzione di colofonia, o di trementina, e si fa fondere il tutto coll' olio di ulivo affinchè la cera riesca più maneggevole; e per togliere il giallastro naturale della cera, vi si aggiugne ancora alcun poco di ocra, o di cinabro. I modelli per le figure colossali che debbono fondersi, si fanno ordinariamente di gesso.

Non si conosce bastantemente il metodo che gli antichi seguivano per lavorare il marmo esattamente sopra il modello. I moderni ancora hanno variato spesso la loro maniera di operare. D' ordinario però si fanno due telaj uguali, egualmente divisi, e si collocano l' uno sul marmo, l' altro sul modello; da ciascun lato del telajo pende un filo che ha un piombo all' estremità, e que' fili scendendo fino al piede della figura, scorrono a piacere tutto il telajo. Si presenta orizzontalmente un pezzetto di legno, la di cui punta tocca il modello nelle parti, delle quali si vuol prendere la dimensione per riportarla sul marmo, e fissata essendo, e graduata la sezione del pezzetto di legno col filo, ne risulta la misura che si ricerca.

Un artista, o piuttosto un operajo subalterno, è incaricato di sgrossare il marmo, e di avvicinarlo più o meno alla forma del modello. In seguito lo scultore va segnando sul marmo colla matita, o col carbone i diversi punti, dove si dee ancora staccare qualche porzione di materia, il che dicesi nel linguaggio dell' arte *mettere i punti;* ed allorchè l'opera è quasi terminata, ad essa si dà appena qualche tocco leggiero, e si puliscono in diversi modi le parti che debbono esserlo. Talvolta un eccellente scultore aggiugne al marmo alcuna nuova perfezione; tuttavia le bellezze di una statua e quelle del modello possono tra di loro equilibrarsi, perchè non sono dello stesso genere. Invariabili sono quelle che spettano alle forme ed alle proporzioni; quelle sole che appartengono alla esecuzione, sono suscettibili di qualche variazione, o di qualche cambiamento. Accade talvolta che la statua sorprende per sè stessa, ma piace maggiormente il modello.

Alla plastica appartengono anche i lavori in gesso. Con questo si pigliano le forme tanto degli oggetti naturali, ed anche della natura vivente, quanto delle opere dell' arte, come delle statue e dei bassirilievi che si vogliono moltiplicare. Formato l'impronto sulla statua, e questo rotto o diviso in varj pezzi che si combaciano e si riuniscono, dopo la riunione vi si fa colare il gesso ridotto in pasta molle e scorrevole, e si ottiene una rappresentazione fedele, una ripetizione eguale della statua medesima, cosicchè non rimane più altra differenza se non quella della materia. *Gessi* diconsi generalmente le copie eseguite in questo modo, e riescono utilissimi agli studiosi; essi sono più preziosi, allorchè sono presi sui bronzi, perchè il metallo per il suo naturale splendore non permette talvolta di studiar bene le forme. Il gesso serve talvolta per ornamenti leggieri dell' architettura.

Questi ornamenti ci conducono naturalmente allo stucco, la di cui arte può considerarsi come un ramo della scultura e della plastica. Lo stucco si forma di polvere di marmo, mescolata con calce, e di questa si fanno ornamenti, come fogliami, ghirlande, festoni, fiori, frutti, trofei, maschere, e spesse volte anche medaglie o cammei e bassirilievi. Talvolta vi si aggiugne del gesso, ed allora lo stucco, anche esposto all' aria, riesce più durevole. *Vitruvio* ne ha parlato sotto il nome di *Albario.* Questa materia molle, e duttile

allorchè è stata appena impastata, piglia in breve tempo una sufficiente consistenza, riceve una specie di pulimento, e può trattarsi nei ritocchi come una delle pietre più tenere. *Corvino* ha stampato a Vienna al principio del secolo passato un *Trattato dell' arte dello stuccatore*; della migliore composizione dello stucco hanno trattato recentemente alcuni Inglesi. Quest' arte fiorì grandemente nel secolo XVI, e famosi sono in questo genere i lavori di *Giovanni Nanni*, detto *Giovanni da Udine*.

Poichè si è parlato dei gessi e degli stucchi, nei quali si fa uso talvolta di pezzi formati o sia ricavati da una matrice, come rosoni, fiori diversi, fogliami, ecc., si possono accennare in questo luogo le incrostazioni tartarose, dalle quali, o per dir meglio dalle acque che un sedimento tartaroso depongono, si trae alcun partito per conseguire medaglie, bassirilievi ed altri lavori per mezzo di forme che si applicano sotto la caduta, o piuttosto sotto lo spruzzo di quelle acque, e ne ricevono la lenta deposizione, il che potrebbe riguardarsi come una sorta di plastica naturale. Celebri in questo genere sono le opere che si eseguiscono in Toscana ai bagni di San Filippo, ben conosciuti sotto il nome del dottor Vegni, dei quali si parla a lungo nelle lettere del dottore *Bernard* al dottor *Demeste*, e da altri chimici e naturalisti. A tutte forse le concrezioni tartarose e stalattitiche potrebbe darsi coll' ajuto della plastica una forma a piacere; e tutte le materie molli, o costantemente o nella loro origine, possono considerarsi del dominio della plastica, e quindi si sono veduti e si veggono giornalmente lavori in corno ammollito, in carta pesta, in tripoli, in butirro, in zucchero, ecc.

Capo XI.

Delle statue e dei bassirilievi.

La statua è un' opera di scultura rappresentante la figura di un uomo, d' una donna, o anche di un animale, di tutto rilievo, o isolata. Credonsi generalmente gli Egizj i primi che abbiano formato tali figure; ma le più belle statue, ed il gusto delle statue belle e copiose, non si videro se non nella Grecia, e da questa passarono in Roma, giacchè i Romani ne' primi tempi non ebbero se non scarsissime statue, le

quali pressochè tutte rappresentavano alcuna divinità. In seguito si innalzarono statue agli uomini grandi in ogni genere e perfino alle donne; i sepolcri ancora si adornarono di statue, e l' uso se ne propagò ne' bassi tempi, e si mantenne fino a' nostri giorni.

La esecuzione di una statua presenta moltissima difficoltà, e d' ordinario porta con sè spese considerabili. Non importa tanto che essa presenti l' esatta rassomiglianza della persona che ne forma l' oggetto ed il tipo, quanto importa che ne rappresenti il carattere, l' elevazione dell' anima, la grandezza dello spirito e del cuore, in somma le qualità che considerare si debbono nella persona che nella statua viene rappresentata. Per questo varie statue delle deità presso gli antichi non erano se non rappresentazioni allegoriche dei loro attributi, delle loro proprietà; Giove era l' immagine della maestà severa unita alla bontà, Pallade quella della saviezza e della penetrazione, ed una statua di *Apollodoro*, dice *Plinio*, non tanto rappresentava l' eroe incollerito, quanto la collera medesima.

Molte statue antiche si veggono in un atteggiamento tranquillo, pochissime in azione violenta, e questo è fatto, dicesi, perchè nello stato di tranquillità meglio si riconosce il carattere della persona. Una statua perfetta è una delle più belle e più grandi opere dell' arte e dell' ingegno. L' esame critico di una statua non può farsi senza molta cognizione, molto gusto e molta diligenza. Il primo oggetto che si piglia ad esaminare, è la materia, e per questo della materia abbiamo parlato prima d' ogni altra cosa. In seguito si passa a misurare la statua e le sue parti; si considera il suo atteggiamento; si osserva quale sia il vero suo punto di veduta; si scandagliano i difetti, se alcuno ve n' ha; e se la statua è antica, si osserva con diligenza se vi sieno alcune parti rimesse, o ristaurate. Nulla sfuggire dee a questo esame, non la convenienza del carattere all' oggetto rappresentato, non l' abbigliamento, o l' ornamento del capo, se alcuno ne ha, non il sistema de' capelli ed il modo in cui sono lavorate le estremità.

Trovansi statue nude, seminude, togate, ornate della clamide, loricate, o munite di una corazza, palliate, o ornate del pallio, pretestate, velate, equestri, pedestri, ecc. Letterate diconsi quelle che sono munite di lettere, o di iscrizioni.

Le più belle statue antiche sono l' Apollo di Belvedere, il Torso, quella che dicesi il Gladiatore moribondo, che forse non è se non un guerriero ferito, la Venere de' Medici, l' Antinoo, che forse è Mercurio, il Discobolo, l' Ercole Farnese, il Gladiatore altrevolte Borghese; la Niobe tra i gruppi ed il Laocoonte, che è stato dottamente illustrato da *Lessing*. Di questo capo d' opera maraviglioso dell' arte antica produrremo un disegno de' contorni inciso in rame nella tav. III. *Cavallerio*, *de Rubeis*, *Maffei*, *Tomasini*, *Zanetti*, *Figrelio*, e tra gli oltramontani *Müller*, *Gronovio*, *Münck* ed altri, hanno pubblicato copiose collezioni di statue antiche; *Visconti* ne ha dato una bella serie nei tre primi volumi del Museo Pio Clementino.

I bassirilievi sono opere di scultura, nelle quali gli oggetti non trovansi isolati, ma si veggono aderenti ad un fondo, o ad un campo, al quale sono stati alcuna volta attaccati, o sul quale sono stati formati della stessa materia. *Alto rilievo* dicesi quello per cui le figure sembrano staccarsi quasi interamente dal fondo; *mezzo rilievo*, allorchè la figura non esce dal fondo che per una metà incirca, e *basso rilievo* propriamente non direbbesi se non quello in cui le figure sono poco prominenti, e sembrano per così dire schiacciate, o compresse sul fondo; ma l' uso ha attribuito a tutte queste opere il nome generale di *basso rilievo*, detto dagli antichi *anaglifo*.

Il lavoro del bassorilievo presenta tanto maggiore difficoltà, quanto minore è la prominenza delle figure, perchè alla figura poco rilevata non si danno che a stento la grandezza e le proporzioni naturali. Nei *bassi rilievi* si osserva più di tutto la composizione, la disposizione pittorica, o sia l' aggruppamento delle figure; e questo presenta ancora nuove difficoltà, perchè lo scultore non ha che un solo fondo, e non ne ha varj distanti l' uno dall' altro, come avviene nella pittura. Nei bassirilievi è di grandissima importanza lo studio della luce, perchè le ombre sono ombre vere, e non artificiali nè imitate, e per conseguenza se ne dee calcolare attentamente l' effetto.

Rimane ancora dubbio se prima si facessero statue, o bassirilievi, perchè i monumenti di scultura più antichi dell' Egitto, dell' India e della Persia, presentano figure addossate alle roccie, o agli scogli. Gli Egizj incisero talvolta nei bassi-

rilievi il contorno delle figure, e quindi le finirono senza farle in alcun modo prominenti dal fondo Questi lavori portano quasi il carattere di una incisione anzichè di una scultura. I monumenti di Persepoli all'incontro hanno le figure grandemente rilevate. I Volsci, e forse ancora gli Etrusci ne' primi tempi, colorirono i bassirilievi; i Greci ne eseguirono in marmo, in metallo ed anche in avorio. Di bassirilievi furono spesso ornati gli scudi ed i vasi degli antichi, e forse ad imitazione di questi sono fatte le figure staccate dal fondo, che veggonsi sui vasi detti comunemente etruschi.
I bassirilievi di marmo furono spesso applicati agli ornamenti dell' architettura, più comunemente agli altari; alcuni di questi monumenti sono tavole figurate di una parte del circolo mitologico, o della storia ciclica, e servirono alcuna volta di tavole cronologiche. Ne' tempi posteriori con bassirilievi si ornarono i sarcofagi, e si rappresentarono le azioni gloriose di coloro che in essi erano deposti.
È inutile il dire che la formazione del bassorilievo in marmo, o in metallo, esige previamente la formazione del modello. I bassirilievi antichi, oltre l' utilità che arrecano alla storia, possono servire ad illuminare grandemente lo scultore sulla condotta ch' egli dee tenere in simili lavori. Nei monumenti inediti di *Winckelmann*, nelle opere di *Montfaucon*, nel *museo Capitolino* ed altrove, si trovano pubblicati in gran numero i bassirilievi antichi. Ultimamente se n' è pubblicata in Roma una collezione copiosa incisa da *Piroli*, ed illustrata dal celebre *Zoega*.
Molti bassirilievi si sono fatti, come già si disse, di stucco, molti di terra cotta, e questi anche dagli antichi, massime dagli Etrusci; e *Luca della Robbia*, eccellente plasticatore, alcuni ne fece in terra, che si dice *invetriata* per il metodo da esso introdotto di dare alla terra una vernice vetrificabile, come è quella delle majoliche e delle porcellane. Alle sculture in marmo, e specialmente alle statue, si costuma di applicare e far penetrare col fuoco la cera, la quale serve a guarentire il marmo dalle ingiurie del tempo, specialmente dalle muffe, qualora l'opera sia esposta all'aria ed all'acqua; essa dà altresì alle opere un tono più gradito, temperando il bianco troppo vivo di alcuni marmi statuarj. Questa operazione viene praticata anche dal *Fidia* de' nostri giorni.

Capo XII.

Delle statue di metallo o di bronzo.

L' arte di gettare in metallo è stata conosciuta dai Greci e probabilmente dagli Egizj; non ci rimangono però degli antichi se non opere non molto grandi in questo genere, e si può dubitare ragionevolmente che essi non conoscessero l'arte di gettare grandi opere in un sol pezzo, e che quelle che si citano dagli storici, o che tuttora esistono, come la statua di Marco Aurelio a Roma, fossero gettate in diverse riprese, ed alcune altre fatte di pezzi di metallo connessi, battuti e non liquefatti per ricevere una forma. Non si può tuttavia ammettere ciò che vien detto per ordinario dai Francesi, che quell' arte non fu perfezionata se non verso la metà del secolo XVII, perchè ci rimane ancora un numero troppo grande di statue, ed anche di statue equestri, gettate prima di quell' epoca.

Il bronzo delle statue è composto d' ordinario di rame, nel quale si mescola lo stagno nella proporzione di 20 in 25 per cento. Alcuna volta vi si mescola ancora alcun poco di calamina, o sia d' ocra di zinco, e questa massa acquista colla fusione una tenacità grandissima.

Si scava per lo più una fossa di alcuni piedi più profonda di quello che debb' essere l' altezza della statua; si riveste l' interno di questa fossa di un gran muro di riparo, o se non si vuole lavorare sotterra, si innalza sul suolo una specie di terrapieno cinto parimenti di mura, nel quale la fossa viene egualmente scavata. Si costruisce quindi il forno di fusione, e se l' opera è grande, si praticano diversi forni con muri di separazione, e gallerie che servono a distribuire la legna ed il carbone, ovunque fa d' uopo di mantenere il calore. Si adoperano per queste costruzioni mattoni, e più sovente argille refrattarie, o pezzi di arenaria.

Si stabilisce quindi un nocciolo, o un' anima, fatta d' ordinario di gesso e di mattoni polverizzati, alla quale si danno all' ingrosso la forma, l' atteggiamento ed anche i contorni che deve avere la statua, e quest' anima si arma, cioè si fa attraversare in ogni parte da spranghe di ferro che la tengano ben ferma nella sua situazione. Questo nocciolo cen-

trale serve a sostenere la cera che si adopera per riempiere l' interstizio, e serve altresì ad un grandissimo risparmio di metallo, perchè nel centro della statua rimane un voto, lasciandosi sempre alla figura qualche apertura per cui le barre di ferro ed il nocciolo si fanno uscire in tutto o in parte. Sul nocciolo, come già si disse, si colloca uno strato di cera, al quale lo scultore cerca di dare tutta la perfezione del modello. Lo strato si forma più o meno denso, secondo la grandezza dell' opera.

Alcuni seguono un altro metodo, massime nei lavori di maggiore ampiezza. Formano in gesso un buon modello di tutta l' opera, e su quello applicano diversi pezzi pure di gesso, che ne ricevono esattamente le forme, e che possono facilmente staccarsi per mezzo delle materie grasse, o oleose applicate al modello. Si ha la prova della esattezza dei pezzi riportandoli sulla figura, alla quale debbono strettamente riunirsi; si numerano quindi, si umettano d' olio, si riempiono di cera secondo la grossezza che si vuol dare alla statua, e si stabiliscono intorno all' anima di ferro, che vien detta l' armatura, riempiendo esattamente di gesso o di una analoga mistura tutti gli interstizj che rimangono tra un pezzo e l' altro nella loro dilatazione.

Nel nocciolo si praticano varj tubi per dare scolo alla cera nell' atto della fusione; altri tubi più larghi portano e distribuiscono il metallo fuso in tutte le parti della forma; altri si dispongono, affinchè l' aria possa uscire dalla parte superiore, mentre il metallo si precipita per tutti i canali preparati. Il corpo della figura ed i tubi sono coperti di un' altra forma composta di terra fina, e di terra di vecchi crogiuoli ben macinata, impastata con acqua e chiara d' uovo, e questa si applica più e più volte col pennello sulla figura e sui tubi, finchè la materia vi si vegga condensata fino alla spessezza di mezzo pollice incirca, ed allora vi si aggiugne una mistura di gesso e di mattoni polverizzati. Con questa si ottiene una intonacatura solidissima, che si arma di cerchi di ferro, e si sopprime a poco a poco anche la terra fina.

Si fa fondere la cera per non lasciare se non uno spazio voto fra il nocciolo e la forma esteriore, che conserva l' impronto di tutti i lineamenti della figura. Si mantiene per ciò acceso per varj giorni il fuoco, che fa diventar rossa l' anima e la forma. Si riempie quindi di terra tutta la fossa, ed

il forno debb' essere circa tre piedi al di sopra della sommità della statua. Il forno ha diverse aperture, alcune delle quali servono per agitare la materia che si fonde, ed una mette al canale per il quale dee scorrere la materia fusa; questa è chiusa da un turacciolo di ferro che si spinge indentro, allorchè si vuol dare lo scolo al metallo. Il canale porta ai diversi tubi, per i quali il metallo dee spargersi in tutto l' interno della forma, e vi si pratica un meccanismo, per cui in un solo istante si aprono que' tubi a ricevere la materia.

Allorchè la statua si leva dalla terra, vi si trovano necessariamente le estremita de' tubi, che servirono a condurre il metallo; questi si segano con diligenza; in seguito la statua viene pulita, e fatte ad essa tutte le necessarie riparazioni, si applica d' ordinario al bronzo una vernice, che comunica un colore ed un aspetto eguale a tutta l' opera.

Il tempo ha coperto le antiche statue di bronzo per mezzo di una leggiera ossidazione di un bel colore verde, che si dice *patina*. Sulle *patine de' bronzi antichi* ha scritto il sig. *Bossi* una copiosa Memoria inserita in un volume degli *Opuscoli interessanti sulle scienze e sulle arti*, che si pubblicavano in Milano. I suoi principj sono giusti, ma quella Memoria è scritta in un' epoca in cui non ancora si conosceva la chimica moderna, e molto meno il suo linguaggio.

Capo XIII.

Dei gruppi.

Il gruppo, tanto nella pittura quanto nella scultura, sebbene più spesso nominato nella seconda, è la riunione di varie figure che formano il suggetto o l' argomento di una composizione. Si fanno gruppi di due, tre, quattro ed anche più figure. Le numerose statue antiche che si trovano delle Muse, e i loro frammenti ancora più numerosi, danno luogo a credere che frequente presso i Greci fosse la rappresentazione del Parnaso, e questa può considerarsi come uno dei gruppi più copiosi di figure, massime supponendosi le muse non disgiunte da *Apollo*. Si fanno ancora gruppi d' animali, gruppi d' alberi, di fiori o di frutta. Un tutto composto di diverse parti riunite, come il corpo dell' uomo, non costituisce un gruppo; questo non risulta se non dalla riunione

di parti, delle quali ciascuna formi un tutto isolato. Gruppo dicesi nelle rappresentazioni di storie, allorchè le figure non sono isolate o sparse, ma formano diverse masse, e tutte tendono ad un fine.

L' arte di formare gruppi è una delle più difficili in tutte le arti del disegno e specialmente nella scultura. Il gruppo serve a dare un' idea più chiara allo spettatore, e fornisce allo spirito il modo di abbracciare l' insieme della composizione. Serve dunque quell' arte a dirigere l' attenzione; ma lo scultore dee operare in modo di condurla sull' oggetto principale, il che necessario riesce per produrre la impressione che egli intende di eccitare. Egli dee assegnare a ciascuna parte, a ciascuna figura, il suo luogo, il suo grado, la sua proporzione relativamente alle altre; giacchè tutte le figure che entrare possono in un' opera, non sono egualmente importanti, ed il gruppo non produce l' effetto convenevole, non presenta l' idea della verità, dell' esattezza, se ciascuna parte non è convenevolmente collocata. Le parti principali debbono trovarsi nel luogo più distinto; gli accessorj nei luoghi ove meglio possono produrre l' effetto desiderato. Alcune parti non si presentano come parti del tutto, ma bensì delle parti principali o più grandi; queste, meno considerabili per sè stesse, debbono collocarsi in modo che l' occhio non possa paragonarle col complesso dell' opera, ma solo con quello delle parti principali alle quali appartengono. Lo stesso principio si è osservato dalla natura nella struttura del corpo umano; il naso o la bocca nelle proporzioni loro non si riferiscono al corpo intero, ma solamente al volto o alla testa, la quale, come parte principale, può essere paragonata col tronco e col corpo intero.

La base adunque dell' arte dei gruppi trovasi nella osservazione della natura, delle leggi del chiaroscuro, della unità d' interesse che regnare dee in qualunque composizione. Le leggi del chiaroscuro prescrivono grandi masse di ombra e di luce, le quali ottenere non si possono se non nella riunione ben intesa dei gruppi; l' unità d' interesse richiede che tutte le figure piglino parte all' azione, sebbene talvolta una figura isolata possa essere legata all' azione complessiva per mezzo dell' interesse bene espresso che essa piglia all' azione medesima. Tali sarebbono le muse sul Parnaso riunite in coro intorno ad *Apollo*.

Mengs vorrebbe che le figure de' gruppi fossero sempre di numero dispari; noi crediamo che questa prescrizione riesca più applicabile alla pittura che non alla scultura. S'insinua altresì che ciascun gruppo formi una piramide, e che il suo contorno, o come altri dicono il suo rilievo, tondeggi in alcun modo, o si accosti alla figura rotonda. Le masse principali debbono trovarsi in mezzo al gruppo; le parti minori si collocano sui lembi o sulle estremità, dal che il gruppo acquista maggiore grazia e leggerezza. Il gruppo dee avere altresì una profondita proporzionata allo spazio che esso occupa; le figure quindi non debbono essere disposte su di una sola linea l'una dietro l'altra, ma collocate e riunite in modo che ne risulti una grazia dalla varietà nella grandezza delle forme, e dalla diversita colla quale vi si distribuiscono gli accidenti del lume.

Mengs riprova altresì le estremità che formano tra loro una linea retta orizzontale, perpendicolare o obbliqua; alcuna testa, dic'egli, non dee incontrarsi nella stessa linea con un' altra; mai non dee trovarsi una eguale distanza fra due membra; le braccia o le gambe di una figura non debbono trovarsi nel medesimo scorto, e finalmente è d'uopo evitare qualunque ripetizione nella disposizione delle membra.

Egli è nel gruppo principalmente che l'artista dee far comparire le più belle parti del corpo, le quali in generale sono le giunture, il collo, le spalle, i gomiti, le pugna, i fianchi, le ginocchia, il petto ed il dorso. È d'uopo altresì di notare che alcun gruppo non è bello senza contrasto, o senza opposizione delle diverse parti tra di esse.

La figura principale dee sempre collocarsi nel mezzo, e se più d'una fossero le figure principali, tutte converrebbe collocarle verso il mezzo o il centro, tutte su la seconda linea, non mai sulla prima, affinchè apparissero dagli oggetti accessorj circondate.

I Greci davano ai gruppi il nome di *symplemgata.* Oltre i gruppi già accennati altrove del *Laocoonte* e del *Toro Farnese*, si vantano i *lottatori* di Firenze, il supposto *Papirio*, ed i *Dioscuri* che si conservano a *S. Idelfonso* nella Spagna. Inutile è l'osservare che i gruppi maggiori lumi somministrano alla erudizione che le statue, perchè offrono mezzi più sicuri per la spiegazione della rappresentazione. Alcuni gruppi trovansi ancora sulle medaglie e sulle pietre incise.

Capo XIV.

Dei busti e delle erme.

Una delle maniere più antiche di rappresentare gli dei e gli eroi sotto forme umane, fu quella di delineare o di formare soltanto le loro teste. Più recente di molto è l'invenzione dei busti, nei quali alcuna volta si rappresentò la testa colle spalle ed una picciola parte del petto, altre volte si formò il petto tutto intero ed anche tutto il corpo fino alla metà; i busti però di quest' ultima forma sono rarissimi e non piacciono all' occhio. Si pretende che i Greci più antichi non facessero busti, giacchè non avevano alcun nome per indicarli; giudicandosi recente quello di *protome*, che non si trova se non nei lessici di *Esichio* e di *Suida*, e secondo essi significa una figura o una effigie condotta fino all' ombelico. Que' lessicografi non citano altri esempi che i busti degl' imperatori, il che fornisce un' altra prova della non remota antichità di quelle sculture. I traduttori di *Pausania* hanno tradotto per busto una parola che solo significa immagine, e quindi invano si supporrebbe un busto antico di *Cerere* esistente a Tebe, altro di *Ercole* in Elide, altro di *Omero* a Delfo.

I busti non divennero comuni se non al tempo degli imperatori; tra i Romani si propagò facilmente quell' uso per la facilità che esso offeriva ad esercitare il diritto delle immagini, o sia di esporre in pubblico le immagini degli antenati illustri; e per il costume introdotto di consacrare nei templi gli scudi nei quali si rappresentavano i ritratti de' grandi uomini, cioè le teste con una parte del petto, dette talvolta *immagini clipeate*. Molte di queste immagini si lavorarono in terra cotta, in marmo, in oro ed in argento. Forse que' busti che ora direbbersi in medaglia o in medaglione, facevansi anche ne' primi tempi della repubblica, secondo *Plinio*, e dai Cartaginesi altresì e dai Greci più antichi; ma non si trovano busti isolati avanti il principio della monarchia romana. Nel palazzo *Chigi* trovavasi però un busto in bassorilievo di terra cotta, pubblicato da *Guattani*, che più antico credevasi di tutti ed anteriore al secolo di *Alessandro*. I busti di *Tito* e di *M. Aurelio* si moltiplicarono straordinariamente in Roma; questi servirono da

poi non solo ad ornare i sarcofagi ed altri monumenti, ma ancora i luoghi delle pubbliche adunanze e le biblioteche. I Latini diedero a quelle effigie il nome di *volti*, *vultus*, ed anche di *toraci* o *toracidi*; ma ridicolo sarebbe il volere derivare il nome italiano di *busto* dai vocaboli *brust* tedesco e *breast* inglese, indicanti il petto, più ragionevole sembrando il derivarlo dalla parola *busti* o *ambusti*, perchè dai Latini più sovente si esponevano ne' funerali.

Quanto ai metodi dell' arte, sono essi eguali per i busti isolati o in bassorilievo, come per i bassirilievi e le statue. Gli antichi lavorarono alcuna volta in un pezzo di marmo separato il petto, ed a questo gli scultori applicavano la testa che loro veniva domandata; alcuna volta s' incrostarono con lamine d' argento gli occhi ne' busti come nelle statue, e molti in questa foggia se ne sono trovati in Ercolano. Se crediamo a *Plinio*, gli antichi, e specialmente *Lisistrato* di Sicione, l' arte possedevano di levare con una materia molle la forma o l' impronta di un viso, e per tal modo formavano ritratti veri ed esatti, il che prima non ottenevano, pigliando solo le somiglianze dall' ideale.

Si fecero busti di marmo e di bronzo; se ne fecero pure di legno; alcuna volta si collocò una testa di bronzo sopra un tronco di marmo. Gli antichi, per quanto dalle opere loro può raccogliersi, non si diedero mai a formare i ritratti senza aggiugnervi una bellezza ideale, e questa per legge riunire si doveva alla rassomiglianza; egli è perciò che trovansi ritratti bellissimi di persone, che secondo gli storici belle non erano. Preferivano essi il profilo nobile, in cui il naso e la fronte poco si allontanano dalla linea retta; ma tuttavia si scostavano da questa regola allorchè le forme originali non permettevano di seguirla, il che si osserva nella testa di *Giulia* di *Tito* incisa da *Evodo*, che vedesi tra le gemme Stoschiane. Si crede altresì che nei loro ritratti evitassero, per quanto era possibile, i difetti che sfigurato avrebbono la persona da essi rappresentata, ed alcuni bramerebbero che imitati fossero in questo dagli artisti moderni, troppo studiosi alcuna volta delle minutezze, e quindi delle verruche o di altri difetti dell' originale.

Trovansi busti lavorati dagli antichi con due teste, riunite dalla parte dell' occipite; talvolta vedesi nell' una e nell' altra rappresentata la stessa divinità o la stessa persona in

età diversa; tal altra si riunirono le teste di due numi, di due uomini illustri, o di due sposi. In molti busti si costumò di apporre il nome della persona rappresentata, scritto sul collo, sul petto, sul tronco o sulla base; molti tuttavia di que' nomi sono stati aggiunti in epoca recente; e dopo le devastazioni de' barbari avvenne altresì che spezzati essendosi molti antichi monumenti, le teste di alcuni busti collocate furono sul petto di altri, e i nomi per conseguenza falsi divennero senza essere falsificati.

Rari diconsi i busti colle mani; vedesi però un busto di *Alcibiade* colle mani, pubblicato da *Visconti* nel VI volume del museo *Pio Clementino*, e citasi pure un busto di *Faustina* madre con una mano avviluppata nella veste. I busti antichi terminano per lo più abbasso in una linea circolare, la quale dà loro una grazia molto maggiore che non la retta.

Nei busti che non portano iscrizione genuina, si determina la loro rappresentazione, o sia il personaggio a cui debbono riferirsi, col confronto delle medaglie e con quello altresì dei lineamenti o dei tratti caratteristici del volto, colle notizie della fisonomia e del carattere della persona, che si trovano accennate negli antichi scrittori. I busti e le teste antiche, importanti per lo storico e per l'antiquario, utilissimi riescono all'artista, il quale in essi può ammirare la perfezione con cui sono d'ordinario eseguiti, e lo studio degli antichi di accoppiare costantemente la bellezza alla somiglianza. Molte teste antiche pubblicarono *Fulvio Orsino*, *Agostino* veneziano e *Bellori*; molte se ne trovano nel museo Capitolino, nei marmi d'Oxford, nei monumenti dei *Mattei*, nella galleria Giustiniana, nel museo *Pio Clementino*, ed in quello di Firenze. Alcuni busti assai pregevoli veggonsi nella collezione del conte di *Pembroke* pubblicata in Firenze nel 1754.

Erme si nominarono quelle pietre quadrate, la di cui parte inferiore andava sempre diminuendosi a foggia di un cono rovesciato, e la di cui parte superiore sosteneva una testa d'*Ercole* o di *Mercurio*. Secondo una tradizione riferita da *Servio*, si sarebbono introdotte da principio queste figure in memoria di *Mercurio* mutilato delle due braccia dai figli di *Corico* sul monte Cillenio. Sembra che gli Ateniesi fossero i primi inventori delle erme, e che quindi in tutta la Grecia servissero ad ornare i ginnasj e le palestre. Quel nome al

tempo di *Svida* fu applicato ad indicare qualunque pietra quadrata, ed alle teste di *Mercurio* e di *Ercole* si aggiunsero sulle pietre medesime quelle di *Teseo* e di altri eroi. Erme si veggono alcuna volta altresì sulle medaglie romane, adoperate talora anche per ornamento d' architettura. *Luciano* rammenta erme con due teste addossate; quindi vennero le *ermatene*, gli *ermeracli*, gli *ermeroti*, le *erme geminate*, ecc; molte erme ricevettero le teste dei filosofi, e collocate furono nelle biblioteche. Le erme dei Greci furono dette altresì *termini* dai Romani, ed applicate a quell' uso; queste non furono sovente se non pietre quadrate poste sulle vie pubbliche, e sormontate dalla testa di alcuna deità protettrice delle vie medesime, ed ornate talvolta di analoghe iscrizioni. Questi termini fatti di marmo, di alcuna rozza pietra, o anche di legno rozzamente intagliato, servirono alcuna volta di paragone presso i Romani agli uomini stupidi o indolenti. Nei giardini collocavasi su quelle pietre una testa di *Priapo* protettore degli orti, e talvolta sul cippo si scolpivano le parti della generazione.

Capo XV.

Delle sculture in legno ed in avorio.

Si è già indicato nel Capo V, che il legno fu una delle materie adoperate dagli antichi scultori; e forse si fecero statue di legno avanti che l' arte si applicasse a farne di pietra, perchè il legno cede più facilmente all' azione di uno stromento tagliente, se pure le prime statue fatte non furono di terra, più facile ancora a modellarsi. Si adoperò da prima il legno più tenero; poscia si ricercarono i legni più duri, i meno esposti ad essere rosi dai vermi, i meno soggetti alla putrefazione. Il famoso Palladio era di legno; di legno erano le statue attribuite a *Dedalo*, dette per ciò *Dedaliane*; di legno la statua di *Giove* in Argo, e le statue erette ai vincitori nei giuochi olimpici nel secolo di *Pisistrato*. In prova dell' ateismo di *Diagora* si narra che il suo vitto volle cuocere un giorno, abbruciando una statua di *Ercole*. *Quinto*, fratello di *Cicerone*, possedeva un candelabro di legno intagliato; e gli Egizj, come già si accennò, intagliarono in forma umana le casse delle mummie, e molte picciole statue di legno lavorarono, dipinte in seguito o dorate. Le statue di

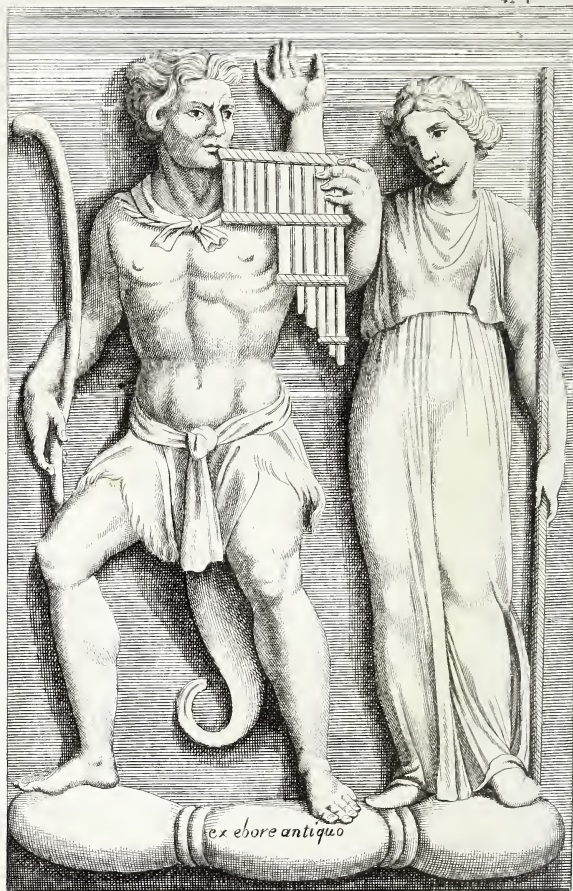
Vertunno e di *Priapo*, presso i Romani erano sovente di legno; *Properzio* descrive un *Vertunno* ligneo dell'età di *Numa*; *Orazio* un *Priapo* di fico; *Marziale* derideva queste statue che un contadino inavveduto poteva gettare esca al fuoco, e *Cesare*, ripieno di idee magnifiche, tutte le statue di legno fece abbruciare, il che però spiacque ai Romani.

Si abbandonò probabilmente l'uso del legno nelle statue, perchè il legno fendevasi, o soggetto era al tarlo, sebbene le casse delle mummie fatte da lunghissimo tempo di sicomoro veggansi tuttora ben conservate; falsa è però l'asserzione di alcuni scrittori, che il legno riserbato sia ora privativamente alle Madonne ed alle altre statue dei templi cristiani, e con maggiore precisione dire si potrebbe che in legno ora si scolpiscono quelle sole statue che in luoghi chiusi, e non esposti alle ingiurie dell'aria, debbono collocarsi. Invece si è introdotto tra i moderni l'uso frequentissimo di intagliare in legno gli ornamenti delle camere e delle masserizie nell'interno degli edifizj, e quest'arte è stata portata, massime in Italia, alla maggiore perfezione. Tra i legni si preferiscono l'acanto, l'acacia, il cedro, il bosso, il cocco, il cipresso, l'ebano, l'acero, il fico, il sicomoro, la quercia, il loto, la palma, il pioppo, il pero, il salcio, alcune specie di smilace, il terebinto, il tiglio, la vite, il noce, per non parlare di altre piante e di altri legni che solo sono stati conosciuti dopo il ritrovamento del nuovo mondo ed altre più recenti scoperte geografiche. Gli antichi mescolavano sovente nelle loro opere il legno coll'avorio, e di quest'uso si trova alcun vestigio nel X libro della *Eneide*.

Heyne si è studiato di provare nelle sue osservazioni antiquarie, che gli antichi amavano di adoperare l'avorio non meno che l'ambra; forse ne facevano una stima eguale, ma più frequentemente al certo vedesi adoperato l'avorio. Essendo il dente dell'elefante composto di strati conici concentrici, gli scultori preferivano d'ordinario di lavorarlo sul taglio transversale. *Plinio* diceva la bianchezza dell'avorio essere un segnale della giovinezza dell'animale; egli s'ingannava probabilmente, perchè l'avorio dell'Oriente era più bianco di quello dell'Occidente, e tutto l'avorio staccato di recente dall'animale giovane o vecchio, ha un colore verdastro, nè acquista la bianchezza se non seccato colla esposizione ad un fuoco dolce e moderato. *Omero* ha parlato dell'avorio e dei

lavori d'avorio, sotto il nome di elefante, e *Platone* e *Plinio* hanno forse parlato dell' avorio fossile.

I Greci, gli Etruschi, i Romani, e forse altre nazioni antiche scolpirono in avorio. Spesso trovasi adoperato nelle ornamenta; spesso formava parte delle statue, come si osserva nel *Giove Olimpico* di *Fidia;* citasi un medaglione d' avorio etrusco, nel quale si crede di vedere la testa di *Porsena;* una statua d' avorio di *Pigmalione* trovavasi a Cipro, e lo scudo di *Ercole* ornato era d' avorio secondo *Esiodo*, come d' avorio era il bassorilievo dell' impugnatura della spada d' *Ippolito*. Comuni sono presso gli storici le lire, i plettri, le armi, gli scettri, le cinture e fino i freni di avorio; l' avorio unito coll' oro e coll' elettro ornava il trono di *Salomone*, il palazzo di *Menelao*, il trono di *Penelope*, il letto di *Ulisse;* l' avorio veniva altresì tinto dagli antichi, e incrostato o coperto di altre materie. I bassirilievi della cassa di *Cipselo* erano pure scolpiti in avorio, e forse la bellezza di que' lavori, più che una fondata cognizione delle cose naturali, ha fatto credere a *Plutarco*, a *Dioscoride* ed a *Seneca*, che un segreto possedessero gli antichi per ammollire l' avorio, che il primo supponeva consistere in una specie di birra, ed il secondo in una decozione di mandragora. *Plinio* c' insegna che pulivasi colla pelle di un pesce detto *squatina*, il quale forse altro non era se non lo squalo, o una specie di cane marino.

Una quantità grandissima di statue di avorio ebbero gli antichi dopo l' età di *Fidia;* molti frammenti e molti piccioli lavori si sono pure conservati fino a' tempi nostri, e formano l' ornamento di alcuni musei; perdute si sono le statue, le quali formate erano di piccioli pezzi, o anche di diverse materie riunite. Alcuni opinano che delle statue si facesse un modello in legno o in creta, e questo rivestito fosse in appresso di lamine o di pezzi di avorio; *Heyne* sulla fede di *Splenger* ha creduto che tutti i pezzi di questa materia fossero ridotti in piccioli cubi, e che agglutinati fossero per mezzo della colla del pesce detto *ossirinco*. Se quello scrittore si è ingannato in questa supposizione, giacchè *Uffembach* ha giudicato la cosa ineseguibile; non si è certamente ingannato nell' asserire che i Romani l' avorio e l' arte di scolpire in questa materia ricevettero dagli Etruschi, sebbene *Bocarto* appoggiandosi alla radice punica *Hivar*, quel nome faccia derivare dai Cartagi-

Avorio antico.

nesi, i quali pure agli Etruschi anzichè ai Romani potrebbono averlo comunicato. Cinquecento tripodi d' avorio possedeva *Seneca*, ed i piedi delle tavole, e le sedie curuli, e i letti ed altre masserizie de' Romani erano elegantemente intagliate in avorio. In questa materia si lavoravano i rosoni dei templi, le tessere, i giuocarelli per i ragazzi, i flauti, le fibule, gli amuleti, gli aghi crinali e molti bicchieri. Nel museo del collegio romano mostravasi una statuetta antica di *Giove Terminale;* citansi pure una testa barbata che credesi del fiume Reno, trovata presso Catwich, che è l' antico Brittenburgo; una testa di donna bellissima nel museo del re di Danimarca, fatta di un sol pezzo, e portante nel collo i segni dell' antica sua congiunzione colla statua; un fanciullo della collezione di *Hamilton*, ed alcuni bellissimi frammenti del museo *Carpegna,* pubblicati da *Buonarroti* nelle sue *Osservazioni* sui medaglioni antichi, dei quali uno de' più curiosi vedesi esposto nella tav. V, rappresentante la danza di un Fauno con una Baccante su di alcuni otri ripieni.

L'avorio antico alcuna volta si fende, come si fendono pure i denti interi, sebbene *Buonarroti* lo neghi; le fibre in caso di fessura si riuniscono con colla; ma *Caylus* voleva che tutti que' frammenti si delineassero sollecitamente affine di prevenirne la perdita totale. Antichi monumenti d'avorio si conservano nel museo di Parigi; di questi però alcuni possono riferirsi al basso impero, ed a quest'epoca per la maggior parte debbono aggiudicarsi i dittici che si trovano nei musei e nei tesori delle antiche basiliche. Sono questi libri, o piuttosto coperte di libri, che si lavoravano in avorio, in metallo ed in legno il più sovente di cedro. In queste coperte si inserivano o si involgevano talvolta le orazioni dei consoli, che si recitavano nella loro elevazione, e quindi ne venne il nome di dittici consolari, i quali privativamente d'avorio si facevano. I dittici passarono ancora ad uso delle chiese cristiane, e quell' uso si conservò fin verso il secolo di *Carlomagno*. Quelle coperte o tavolette erano ornate di sculture; ma i più antichi dittici che tuttora si conservano, non sono anteriori al IV o al V secolo cristiano.

Spengler scrisse delle qualità dell' avorio e dei mezzi di conservarne e ripristinarne la bianchezza; *Heyne*, *Gallandat* e *Daubenton*, sull' avorio in generale e sulle sculture in avorio. Bellissimi lavori si eseguirono in questa materia all' epoca del

rifiorimento delle arti, e molti di que' lavori ingialliti in breve tempo, si fanno ora passare come opere di data più antica. Molti lavori d'avorio in forma di corna veggonsi anticamente eseguiti nella Germania e nelle provincie del Settentrione, ed alcuni diconsi disegnati da *Alberto Durero* ed anche da *Giulio Romano*. Nei bassi tempi ed anche dopo il risorgimento delle arti, molto si è lavorato in dente d'ippopotamo, più duro e meno esposto ad ingiallire dell'avorio: molte opere veggonsi altresì eseguite in dente o piuttosto corno di *narwhal* o di cavallo marino; di questo vedevasi, ed ancora si conserva in parte, un altare ornato di bassirilievi assai pregevoli nella Certosa di Pavia. Lo scultore fu certo *Bernardo degli Ubbriachi* di Firenze, che fiorì probabilmente nel secolo XV. La scultura in avorio è stata specialmente dedicata nei secoli XVI e XVII alla formazione di bellissime figure del Crocefisso; gli scolari od imitatori di *Michelangiolo* hanno prodotto in questo genere opere sorprendenti, che sono salite ad altissimo prezzo. Nel museo della università di Torino si conservano alcune figure in avorio, maravigliose per la loro grandezza, le quali, per quanto sembra, fatte erano nel secolo XVII per adornare un monumento sepolcrale. Nel museo di Parigi si conserva un vaso grandissimo fatto di un sol pezzo di avorio, sul quale scolpita vedesi in bassorilievo una battaglia tra i Turchi ed i Polacchi.

Sarebbe qui il luogo di parlare dei piccioli lavori che si sono più volte eseguiti in avorio ed in legno; ma questi oggetti, i quali servono a provare la pazienza ed il coraggio più assai che non la perizia dell'artista, non sono di grande importanza per la storia dell'arte, e certamente non ne promossero in alcun modo l'incremento e la prosperità. Gli antichi che le arti portarono al maggiore grado di splendore, non perdettero giammai il tempo loro in queste inezie; solo nel basso impero si cominciò ad affastellare in un picciolo pezzetto di legno o di avorio un numero grandissimo di figure, e con detrimento gravissimo del disegno e del lavoro, si collocò il pregio dell'opera nella sola copia delle figure e delle teste racchiusa in picciolo spazio. Si è veduto un bassorilievo d'avorio lavorato a Costantinopoli nel secolo X o XI, di una grandezza minore di mezzo piede quadrato, nel quale era rappresentato il giudizio universale, e potevano contarsi forse più di 3000 figure. Alcune teste non mancavano di espres-

sione, ed anche di una certa eleganza; le altre parti e le gambe specialmente erano di una secchezza disgustosa. Non avvi persona che veduto non abbia que' lavori in legno che diconsi dei monaci del monte Athos, e nei quali sovente scorgonsi in una croce della dimensione di due pollici o anche minore d' assai, diversi compartimenti carichi di un numero straordinario di figure, ed anche di iscrizioni: questi lavori si eseguivano d' ordinario da monaci, i quali non avevano forse occasione di impiegare meglio il loro tempo. Ridicolo poi riesce il racconto del prof. *Hermann*, al quale fu mostrato un nocciolo di cerasa colle teste ben distinte di 40 cardinali. A Rouen e a Dieppe si fa tuttora grande commercio di minutissimi lavori in avorio, ed in varj paesi della Germania si scolpiscono figure d' uomini e di animali, e si eseguiscono piccioli lavori d' ornato in un legno assai tenero.

Capo XVI.

Della ceroplastica.

Alcuna cosa dee pure dirsi dell' arte di modellare in cera, arte antichissima, della quale si sono fatte in tempi più recenti molte utili applicazioni. Si suppone che le prime opere o i primi modelli in cera lavorati fossero nell' Egitto e nella Persia, sul fondamento soltanto, che della cera servivansi que' popoli per imbalsamare i cadaveri. Un Amorino però di cera viene celebrato nell' ode VI di *Anacreonte*, il che prova che comune era quell' arte fra i Greci, i quali forse pigliata la avevano dagli Egizj. Secondo *Plinio*, *Lisistrato* di Sicione sarebbe stato il primo che pigliato avendo delle forme sulla natura umana, avrebbe in queste versato cera liquefatta verso l' epoca di *Alessandro* il grande; ma non per questo si direbbe con *Wichelhausen* inventore *Lisistrato* di quell' arte, sebbene forse il primo formato avesse ritratti al naturale simili a quelli che si portano ora in giro in varie collezioni nelle città dell' Europa.

I Romani ebbero certamente molte figure modellate in cera, e *Plinio* parla dei busti in cera, che le illustri famiglie conservavano dei loro antenati nei vestiboli dei palazzi; queste immagini portavansi innanzi ai defunti nei funerali; i clienti tenevano presso di loro le ceree immagini de' loro

protettori, ed il citato scrittore tedesco opina, non si sa bene su quale fondamento, che cerei fossero i lari ed i penati dei poveri.

Si parla di figure di santi in cera, lavorate nel medio evo, o almeno di alcune teste fatte di quella materia. Un indizio più sicuro dell' uso della ceroplastica in que' tempi, si ha nelle figure magiche di cera, che si tormentavano colle spille, o si facevano liquefare a fuoco lento, colla lusinga di infliggere eguali tormenti alle persone in esse rappresentate. *Andrea Verrocchio*, maestro di *Leonardo*, credesi il primo che dopo il risorgimento delle arti si studiasse di imitare in cera i volti delle persone viventi o dei defunti. *Zumbo* Siciliano, nobile secondo alcuni, secondo altri sacerdote, e forse l'uno e l'altro insieme, dotato di un talento particolare per imitare tutti gli oggetti che veduti aveva, concepì il primo l' idea di formare in cera le preparazioni anatomiche, ed opere sorprendenti verso la metà del secolo XVII lasciò in Bologna, in Firenze, in Genova ed in Marsiglia, studiandosi persino di imitare i diversi gradi della putrefazione del corpo umano, e le diverse influenze delle malattie contagiose. Forse si formarono in quell' epoca que' bassirilievi in cera che veggonsi in alcune gallerie d' Italia, rappresentanti un cadavero putrefatto e rosicato dai vermi, nei quali trovasi ammirabile una schifosa verità. Quell' arte fu coltivata con grandissimo fervore a Bologna, ed *Ercole Lelli*, che studiato aveva attentamente la notomia, fabbricò eccellenti modelli in legno ed in cera, per uso tanto dei chirurghi, quanto dei professori del disegno. Sotto il tirocinio di *Lelli* fermossi il celebre *Manzolini*, del quale, come ancora della di lui moglie, ammiransi le belle preparazioni in cera nell' Istituto di Bologna, in Firenze, in Roma, in Torino, in Pietroburgo ed altrove. *Antonio Galli* applicò particolarmente quell' arte, della quale a torto fu detto da alcuni inventore, alla rappresentazione degli uteri coi feti nelle loro diverse situazioni; si distinsero quindi sulla fine del passato secolo per le loro bellissime preparazioni in cera *Calza*, *Balugani* e *Ferini*.

Cade qui in acconcio il rammentare la statua anatomica del celebre *Felice Fontana*, la quale pure appartiene alla scultura ed alla ceroplastica. Quell' uomo dottissimo, oltre molte preparazioni in cera della maggiore esattezza, fece

altresì eseguire in Firenze una statua di legno composta di oltre 3000 pezzi, rappresentanti tutte le minime parti del corpo umano, le quali si staccano ad una ad una, e la statua per tal modo si scompone e si ricompone a piacere. Di questa è stata pubblicata colle stampe nell'anno 1805 una acconcia descrizione. In Francia al tempo stesso si distinsero nella ceroplastica applicata ai bisogni della notomia e della chirurgia, *Pinson*, *Bertrand*, *Laumonier* e la damigella *Biheron*. *Pinson* rappresentò mirabilmente tutti gli stati diversi del pollo nell'uovo durante la incubazione e nel suo nascimento, ed i progressi ancora della lumaca e della sanguisuga; *Bertrand* si occupò principalmente di rappresentare in cera i casi patologici, e *Laumonier* fu assistito ne' suoi lavori dalla di lui moglie egualmente valorosa. *Sulzer*, professore di Strasburgo, ha pure eseguito molte preparazioni in cera, che ottennero il pubblico suffragio.

Certo *Curzio*, o *Curtius*, credesi il primo che l'arte della ceroplastica applicasse alla rappresentazione al naturale dei personaggi più celebri, d'onde si formarono que' gabinetti che si mostrano nelle fiere e ne' mercati. Que' ritratti sono spesso somigliantissimi all'originale, ma procedendo essi da una servile imitazione, non possono riguardarsi come un'arte, ma piuttosto come un mestiere, e non contribuiscono ai progressi dell'arte medesima; essi hanno servito talvolta alla formazione di bellissime maschere. Sebbene non esatto in tutti i suoi insegnamenti, può riuscire di alcuna utilità il libro già citato di *Wichelhausen* sulle diverse applicazioni della ceroplastica.

Capo XVII.

Dell' arte glittica, o sia della incisione in pietra dura.

Dai primi tratti incisi sulle pietre tenere, e forse dalle iscrizioni lapidarie, nacque l'idea di formare lavori più durevoli sopra pietre più resistenti; e quest'arte, estesa forse al rame ed al ferro per l'uso di trarne impronte, condusse all'idea della monetazione. Il principio di fatto è il medesimo, se non che i metalli possono attaccarsi col bulino, e le pietre dure non possono essere lavorate se non col diamante, o colla polvere di diamante applicata ad alcune picciole rotelle

di diverse forme, mosse da un tornio che dicesi dagl' incisori *castelletto*.

Sulle gemme e sulle pietre dure si lavora tanto in incavo, quanto in rilievo; con questo secondo metodo formansi i cammei; le pietre lavorate col primo metodo diconsi *pietre incise*. La scienza che insegna a conoscere queste pietre dicesi *glittografia*.

La *glittica* propriamente detta si è estesa talvolta ad altre materie, oltre le gemme e le pietre dure. Si sono eseguiti lavori dello stesso genere sul corallo, sull' avorio e sulle conchiglie, specialmente sulla *margaritifera*, detta madreperla, sul nautilio concamerato, sulle veneri, sulle came e su di alcune *cipree* o porcellane; ma questi lavori sono moderni. Si citano alcune scheggie di sicomoro incise dagli Egizj con simboli e geroglifici; e picciole figure, o cammei sono stati fatti in gagate ed in succino, che più probabilmente appartengono alla scultura, che non alla glittica. Non così dee dirsi della ematite, della calamita, della malachite, che gli antichi lavorarono più volte nel modo medesimo delle pietre dure; e miste con queste trovansi alcuna volta pietre argillose, o magnesiache, che gli antichi promiscuamente adoperarono colle selci, come il lapislazzuli ed alcune pietre ollari. Tra le pietre selciose adoperarono più sovente l' agata, il calcedonio, la plasma di smeraldo, la sardonica, la corniola, la giada, i diaspri, ed alcuna volta incisero anche sul basalte. L' enumerazione delle pietre impiegate a quest' uso dagli antichi, trovasi nella già citata *Litologia del museo Borgiano del sig. Wad.*

Sebbene noi non abbiamo chiare indicazioni dei metodi tenuti dagli antichi in questi lavori, tuttavia avvi motivo di credere che essi conoscessero l' uso della punta di diamante, che serve ad attaccare qualunque pietra selciosa, ed anche il tornio che si usa al presente colle rotelle di rame, o di ferro, che probabilmente sono indicate da *Plinio* coi nomi di *ferrum retusum* e di *terebra*. Il *naxium*, che essi usavano talvolta invece della polvere di diamante, che si adopera al presente, non era già un' arenaria polverizzata, come hanno creduto varj scrittori, e tra gli altri il sig. *Millin*, ma era uno smeriglio che si traeva e si trae ancora dalle isole dell' Arcipelago. L' *ostracite*, che ora dicesi *osso di sepia*, serviva loro per dare a que' lavori il pulimento.

Per fare un cammeo, o altro lavoro in pietra dura, si comincia dal tagliarla in forma rotonda, o ovale, che è la più comune, giacchè gli antichi non usarono la quadrangolare, nè la romboidale; si abbozza quindi il lavoro, i di cui contorni sono talvolta disegnati colla punta di diamante, e si finisce l'opera col tornio e colle picciole ruote, presentando di mano in mano la pietra attaccata colla pece in cima ad un bastoncino all'azione della ruota, che aspersa di polvere di diamante umettata, gira con grandissima velocità, e rode e consuma anche le pietre più dure, come i rubini, gli zaffiri e le altre pietre orientali. Per ultimo si puliscono il rilievo, e l'incavo e così pure il fondo; operazione che gli antichi facevano forse talvolta con una specie di punta, il che più non si pratica al presente. I moderni incisori affidano sovente l'operazione del pulimento ad altri artefici.

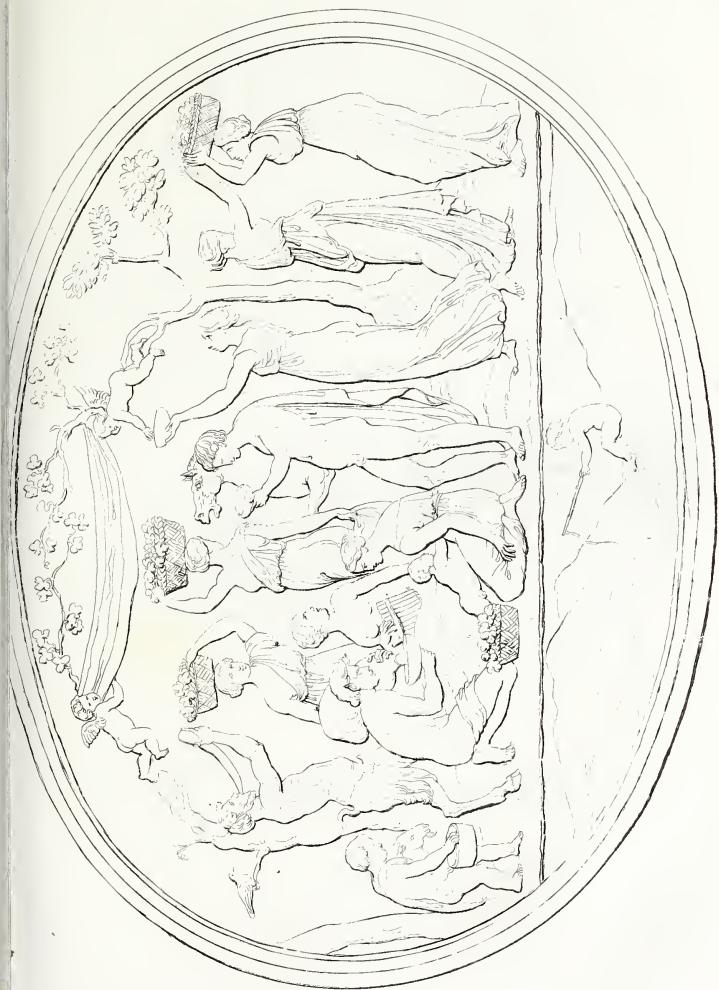
Incisi in pietra trovansi soggetti di ogni sorta, deità, eroi, principi, uomini celebri, animali, piante, segni geroglifici ed astriferi, e moltissimi altri simboli che alcuni hanno creduto stemmi, o insegne di famiglie. Sovente si sono ricopiati sulle pietre incise i monumenti più celebri di quel tempo, i tipi di molte medaglie, e forse molte statue perdute. Nasce quindi il vantaggio grandissimo che lo studio delle pietre incise arreca non solo agli artisti, ma anche agli eruditi, agli antiquarj e specialmente ai coltivatori della numismatica.

Si crede da alcuni che gli Egizj sieno stati i primi ad intagliare le pietre dure, ed alcuni dei loro scarabei mostrano certamente di essere di una rimota antichità. Si pretende che nell'India siensi pure trovate pietre anticamente incise con caratteri sanscritti; egli è però assai difficile il portare un giudizio sull'antichità delle pietre che presentano solo l'impronta dei caratteri, e le pietre figurate che si sono trovate nell'India, potevano essere colà trasportate dall'Egitto e dalla Persia. In Persia era certamente antichissimo l'uso degli anelli, che servivano di sigillo; ed i cilindri incisi de' Persiani sono forse tra le pietre incise più antiche che si conoscano. Secondo *Erodoto*, incidevano in pietra anche gli Etiopi, e forse quell'arte non fu del tutto sconosciuta anche agli Ebrei, se essi lavorarono le pietre del loro razionale.

Incerta è l'epoca in cui la glittica fu praticata dai Greci; secondo *Plutarco*, gli anelli signatorj dovevano essere in uso

avanti la guerra di Troja. Gli Etrusci ancora incisero in pietra dura ne' tempi più antichi, e ne fanno fede alcuni de' loro scarabei. Alcune pietre de' Greci portano il nome dell' incisore, il che ha servito a stendere un catalogo dei loro artisti in questo genere; avviene però sovente che i nomi sono stati applicati posteriormente, affine di dare alla pietra maggiore merito e valore. Più genuine sono in questa parte le pietre etrusche, nelle quali molte volte si è scritto il nome del personaggio rappresentato.

Si trovano alcuni cammei lavorati dagli antichi di straordinaria grandezza; alcuna volta si sono lavorati collo stesso metodo de' vasi, o delle tazze; tale è la celebre tazza di Capo di Monte; il merito de' cammei viene singolarmente accresciuto, allorchè la pietra offre alcuni strati di diversi colori, dai quali l' incisore ha saputo trarre profitto per variare i colori e l' aspetto delle figure e del fondo, o anche delle diverse parti delle figure medesime, come dei capelli, dell' armatura, delle vesti, ecc. Per questo si è fatto in tutti i tempi grandissimo conto dell' onice, o sia dell' agata stratificata, e si è cercato alcuna volta di supplire coll' arte ai colori che la pietra naturalmente non aveva, il qual genere di artifizio non era forse incognito agli antichi. Quelle picciole onici che hanno un velo turchino sul fondo nero, e delle quali gli antichi lavorarono grandissima copia, appartengono probabilmente a quella sorta di artifizio; giacchè non si trovano pietre di questa natura, ed alcuni moderni, tra i quali *Natter*, hanno anche scoperto il modo di dare col fuoco uno strato bianco superficiale alle più belle corniole. Nelle tav. VI, VII ed VIII si sono rappresentate alcune delle più famose opere glittografiche antiche, come la corniola del museo di Parigi, detta di *Michelangiolo*, perchè posseduta già da quel sommo artista, il cammeo del museo *Odescalchi* di *Alessandro* ed *Olimpia*, sorprendente per la sua grandezza e la varietà delle sue zone o de' suoi strati; e l' altro bellissimo cammeo donato dal cav. *Zulian* alla biblioteca Marciana di Venezia, e nobilmente illustrato dal *Visconti*, che in esso ha trovata una singolare rappresentazione del *Giove Egioco*.

L' arte di incidere in pietra dura, coltivata dai Romani, sebbene Greci fossero per la maggior parte i loro glittografi, fu soggetta alle vicende medesime di tutte le altre arti del

Corniola di Michelangiolo.

Cammeo grandissimo.

Giove Egioco.

disegno; cadde colla decadenza dell' impero; si sostenne languente, e si accostò quindi alla barbarie ne' secoli dell' impero greco, e risorse in Italia allorchè risorsero la pittura e la scultura. Molto si operò in questo genere di lavori nel secolo XVI, ed i cammei di quel secolo hanno un carattere tutto particolare, perchè sebbene generalmente fosse corretto il disegno, tuttavia si aveva maggiore riguardo alla minutezza del lavoro, al finimento, e specialmente agli accessorj, che non alla grandiosità del soggetto principale. Nel secolo XVIII giunsero alcuni artisti ad emulare gli antichi, e tra questi il celebre *Giovanni Pichler*; nè mancano al giorno d' oggi incisori in pietre dure che degni sono di grandissima lode. Il ramo però, in cui si sono grandemente distinti, e continuano tuttora col maggior valore i moderni, è quello della incisione delle medaglie e delle monete, che non lascia alcuna cosa ad invidiare all' arte degli antichi.

Della glittografia molti scrissero, e tra gli altri il sig. *Aldini* di Cesena, nella di cui opera ben ideata è a compiagnersi l' esecuzione poco diligente, per non dire affatto trascurata. Gli errori di questo scrittore sono stati notati da un accademico etrusco in un libretto intitolato: *Osservazioni sulle gemme incise*, stampato in Milano nel 1786, in 8.° Quest' accademico aveva altresì in quell' opuscolo formato il disegno di una migliore istituzione glittografica, ma non crediamo che egli l' abbia punto eseguito. Egli aveva però già poste le basi onde discernere in una pietra lo stile egizio di due maniere, l'una assai ruvida e secca, l' altra più gentile; aveva indicato lo stile degli Etruschi, che usarono appena di abbozzare le loro immagini nelle pietre dure, e quello dei Greci che in queste opere, come in tutte l' altre, studiarono principalmente la bellezza. Altri molti scrissero sulle pietre incise, e le principali collezioni sono quelle di *Agostini*, di *Mariette*, di *Zanetti*, di *Stosch*, di *Gorleo*, di *Wilde*, di *Gori*, di *Smith*, di *Ebermayer*, di *Tassie*, di *Raponi*, del Tesoro di Colonia, del gabinetto del duca d'Orleans e del museo *Odescalchi*. Alcune di queste collezioni, perchè composte in gran parte di anelli, portano il nome di *dattilioteche*. *Chifflezio* ha scritto sugli *abraxas*, *Gori* sulle pietre astrifere, *Ficoroni* sulle gemme letterate. Le impronte delle gemme incise si moltiplicano all' infinito col mezzo del gesso, del tripoli, dello zolfo colorato col cinabro, della carta pesta o anche

semplicemente umettata, delle paste di vetro, delle quali si dirà in appresso, ecc.

Fra le pietre selciose tiene pure un primario luogo il cristallo di rocca, sul quale molto si è inciso specialmente nel secolo XVI. Celebri sono in questo genere le opere di *Valerio* Vicentino. Si sono anche lavorati in quell'epoca in cristallo di rocca vasi bellissimi con ricchi ornamenti d'incisione ed anche colla rappresentazione di alcune figure, e molti di que' lavori sono stati eseguiti in Milano, dove salita era a que' tempi in altissimo pregio l'arte di lavorare le pietre dure.

Siccome gli antichi non si accontentavano di lavorare le pietre preziose, ma cercavano ancora di imitarle, così anche dai moderni si sono formate in grandissima copia le paste di vetro ad imitazione delle gemme; ed in queste si è trovato il modo di trasportare tutte le rappresentazioni ed i lavori diversi delle pietre incise, sia incidendo in questa materia assai più tenera i soggetti medesimi, sia facendo ricevere al vetro già in parte raffreddato, ma non ancora indurato, l'impronto di una pietra incisa, il che si vede talvolta praticato anche dagli antichi. Questi lavori appartengono essi pure all'arte glittica; e ad alcune di queste paste si è riuscito a dare i colori medesimi delle pietre e perfino gli strati, col qual mezzo si sono simulate talvolta onici nobilissime. L'incisione praticata da principio sulle paste col metodo medesimo che si adopera nel lavoro delle pietre dure, se non che in quelle non fa bisogno di polvere di diamante, ma solo si adopera lo smeriglio, si è propagata anche al vetro più chiaro detto *cristallo* per la sua apparenza non dissimile dal cristallo di rocca, o di monte; e quindi all'arte medesima appartengono tutti que' lavori che si fanno giornalmente con maggiore o minore felicità, secondo il talento degli artisti, sui bicchieri e sugli altri utensili di cristallo che trovansi comunemente in commercio. Si giunse perfino a sottoporre e ad applicare esattamente colla gomma ad un vetro bianco portante un'incisione o un'impronta, una faldella di pietra dura, o anche di vetro colorato, per il che la pasta vitrea vestiva l'apparenza di vera gemma; ed in alcune non recenti opere francesi di tecnologia e di secreti delle arti, si vede accennato, forse per notizia tradizionale, che questa era una invenzione milanese.

Da quanto fin qui si è detto, ognuno vede che l'*arte glittica* doveva formare parte importante della *toreutica*, in quanto che molti lavori, come l' incisione in pietre dure, si eseguivano coll' opera del tornio. Non per questo potrà dirsi che la toreutica si limitasse al solo scolpire, o incidere figure in rilievo sul legno, sull' avorio, sul marmo e su di altre materie più dure. Forse, come ha opinato il sig. *Ciampi* nella sua *Dissertazione dell' antica toreutica*, stampata in Firenze nell' anno 1815, i Galli ed i Romani conobbero non solo il tornio *semplice* ma anche il *figurato*, che servire poteva esso pure a produrre opere *glittiche*, ed anche a questo riguardo la toreutica poteva considerarsi come una parte della scultura. Quindi il bicchiere dell' egloghe virgiliane, ornato di corimbi, ecc. Ma si è già osservato che ridicolo sarebbe il riferire alla toreutica, come hanno fatto alcuni scrittori francesi, tutte le opere in metallo scolpite o cesellate.

Capo XVIII.

Delle medaglie e delle monete.

L'arte di incidere le pietre ed i metalli, e di scolpirli in incavo affine di poterne trarre un impronto, come facevasi dagli antichi negli *anelli signatorj*, servì di base, come già si disse, all' arte monetaria, o sia all'arte di formare le medaglie e le monete. La moneta portava da principio diversi segni fatti per indicare il peso ed il valore, affinchè servire potessero al cambio delle cose necessarie alla vita, ed agevolassero quindi il commercio: le medaglie erano pure pezzi di metallo coniati egualmente, ma non destinati ad avere un corso nel commercio, e consacrati solo a conservare la memoria delle persone illustri e degli avvenimenti importanti. Si è però attribuito in epoca non rimota il nome di medaglie a tutte le monete degli antichi popoli che ci sono rimaste; e dalle parole *numisma* e *nummus* si è tratto il vocabolo di *numismatica*, indicante la scienza che ha per oggetto lo studio di que' monumenti.

Le prime monete furono dunque pezzi di metallo informe, sui quali si impresse un segno per denotarne il peso ed il valore; questi segni, che per lo più erano composti di semplici punti, ne' tempi più antichi si impressero sul cuojo e

perfino sul legno; i popoli vi aggiunsero in seguito i simboli della loro origine. L' oro, l' argento ed il rame divennero quindi la materia ordinaria delle monete.

Varia è stata ne' diversi tempi e presso le diverse nazioni la grandezza delle monete, varia pure la loro forma, cioè rotonda, ovale, quadrata, triangolare, oblunga, o fatta a strisce, come sono tuttavia alcune monete degli Indiani. I tipi ancora, o i soggetti improntati hanno variato all' infinito; e difficilmente si proverebbe ciò che è stato da alcuni asserito, che consistendo in bestiami le ricchezze dei primi uomini, le prime monete portassero l' improuto delle teste degli animali medesimi. Oscure oltremodo sono le origini dell' arte della monetazione, e se egli è vero che l' invenzione ne appartenga a *Fidone* re d'Argo, egli è ben certo che noi non possediamo monete di quel principe. Nelle medaglie si sono più volte scolpiti i nomi delle provincie, delle città, de' municipj, le rappresentazioni reali o allegoriche degli avvenimenti, le loro epoche, i nomi ed i titoli de' magistrati, i ritratti dei principi o degli eroi, le divinità, le virtù ed i loro attributi, le cerimonie e gli stromenti dei culti, e tutto quello che ha relazione cogli usi e costumi civili, religiosi e militari. Possono dunque questi monumenti servire utilmente non solo all' archeologia, ma altresì alla storia dell' arte, giacchè in questa non meno che nelle statue e nelle pietre incise riconoscere si possono i differenti stili de' popoli, le loro epoche, le loro vicende, e si può giudicare de' progressi dell' arte dal tempo del suo maggiore perfezionamento fino a quello della più caliginosa barbarie.

Le medaglie e le monete hanno sovente tratto il nome dalla materia in cui erano formate, e quindi troviamo presso i Greci la parola *argento* in significato di moneta, come lo è oggidì presso i Francesi. Talvolta trassero il nome dalle rappresentazioni che vi erano impresse; tal altra dal luogo dove erano battute, o anche dai principi che le facevano battere. La forma ancora ha contribuito alcuna volta a dare ad esse il nome, come nelle monete, o medaglie *serrate*, *incuse*, *scifate*, *suberate*, *pellicolate*, *foderate*, e più sovente il nome è stato tratto dal peso e dal valore, come quelli di *siclo*, di *dramma*, di *obolo*, di *asse*, di *sestante*, di *quinario*, di *denario*, ecc.

Due maniere avevano gli antichi per fabbricare le medaglie,

o le monete; alcune erano gettate, altre battute. Si crede altresì, che alcune venissero gettate e quindi battute in seguito, mentre ancora la materia era molle. Egli è certo che nelle antiche iscrizioni si trovano menzionati egualmente alcuni operaj col nome di *flatuarj*, o sia fonditori, ed altri sotto il nome di *malleatores*. Le medaglie più antiche portano evidentemente gli indizj della fusione, e fabbricate con questo mezzo dovevano essere pure le più antiche monete degli Egizj.

I conj per battere le medaglie sono due pezzi d' acciajo che portano in incavo gli impronti che la medaglia dee ricevere dai due lati. Gli antichi battevano apparentemente col martello. Ne' tempi più moderni si fece uso di una specie di berta, e solo da poco più di dugent' anni si ebbe ricorso al torchio. Molte medaglie antiche battute presentano i segni della fusione, il che prova che si fondevano talvolta anche i pezzi che dovevano essere battuti, affine di dare a ciascun lato il rilievo che abbisognava. Ma l' azione del martello produceva i tipi e le leggende assai più pure, che ottenute non si sarebbono colla fusione. Sopra una moneta della famiglia *Carisia* si veggono tutti gli strumenti del monetario romano, un crogiuolo ed una incudine, secondo *Eckhel*, un martello ed un forcipe, o sia una tanaglia.

Si trovano in alcuni gabinetti varj conj antichi; trovansi ancora alcune forme di terra cotta divise in diversi compartimenti ad oggetto di gettarvi molte medaglie o molte monete in una volta, che però alcuni credono non avere servito anticamente se non per i monetarj falsi. *Caylus* è d' avviso che servissero a fondere le monete d' argento al tempo solo di *Settimio Severo*; ma forse questo non giova se non a provare che in quell' epoca si introdusse, o diventò assai più frequente la falsificazione delle monete.

In alcune medaglie antiche vedesi un incavo quadrato più o meno largo e profondo, al quale *Barthelemy* ha dato il nome di *area*; in altre, e specialmente in quelle de' *Tolomei*, solo però di bronzo, si osserva da un lato o anche dai due lati un foro centrale; si opina da molti che questi segni sieno prodotti da un cono in rilievo, sul quale in mancanza di cerchio si fissava il pezzo di metallo, affinchè potesse ricevere l' impronta del conio. Pretendono alcuni, che più antica debba giudicarsi la medaglia, quanto più quell' incavo o quell' area è informe e profonda.

Ella è cosa singolare, che mentre moltissime gemme incise portano il nome dell' autore, questo non vedesi sopra alcuna medaglia se non forse su una di Creta, nella quale leggesi il nome di *Nevanto*. Forse alcuni monogrammi che trovansi sulle medaglie il più delle volte inesplicabili, essere potrebbono le iniziali di alcuni incisori. È assai probabile che gli incisori in pietra dura lavorassero parimenti i conj delle medaglie, o delle monete, sebbene questo lavoro dovesse eseguirsi col bulino o con altro strumento tagliente, e non già coll' opera delle rotelle e del tornio, cosicchè non mai questo genere di lavoro si sarebbe potuto riferire alla antica toreutica.

La numismatica relativamente alla storia dell' arte si è divisa in cinque epoche; la 1.ª comincia col nascere dell' arte e finisce con *Alessandro I* re di Macedonia; le medaglie di quell' epoca sono rotonde, grosse, e talvolta quasi globose; il disegno è grossolano, le figure sono mostruose, i caratteri sono i più antichi della paleografia, e le iscrizioni sono talvolta retrograde. La 2.ª epoca comincia con *Alessandro I* e finisce con *Filippo II*, le figure sono meno rozze, il disegno è più esatto, ed il metallo si vede ridotto preventivamente in lamine. La 3.ª comincia con *Filippo II* e continua fin presso alla caduta della repubblica romana; ella è questa l' età dell' oro dell' arte monetaria; comune in questa età è il bronzo, il disegno è corretto, le iscrizioni sono più lunghe, e le lettere hanno migliore forma e più bella proporzione. La 4.ª epoca comprende il periodo corso dalla caduta della repubblica fino ai tempi di *Adriano*; le medaglie diventano più sottili, ma lo stile del disegno comincia ad alterarsi. La 5.ª epoca ha principio cogli *Antonini* e finisce con *Gallieno*; quasi tutte le medaglie sono di bronzo, le iscrizioni diventano prolisse, la forma delle lettere si corrompe, i medaglioni si rendono più comuni; ma il disegno decade, e si avvia alla barbarie.

Fino al terzo secolo cristiano non si è mai praticato di rappresentare le teste se non di profilo. Ne' tempi posteriori, e specialmente nel basso impero, si è introdotta la rappresentazione delle teste vedute di faccia. I moderni hanno ritenuta l' una e l' altra maniera; tuttavia le più belle medaglie e le monete singolarmente portano d' ordinario le teste in profilo.

Gli Spagnuoli antichi ed i Galli ebbero monete nazionali di un lavoro però grossolano e semibarbaro. La Germania e

l' Inghilterra non ne ebbero se non alcune battute sotto qualche imperatore o qualche tiranno all' epoca della decadenza dell' impero romano. Alcune città d' Italia, e massime della Magna Grecia, ebbero medaglie proprie, ed in alcune di queste veggonsi le traccie dell' arte greca. Nella età di mezzo l' arte monetaria non perì, sebbene molto fosse degradata, e la sua conservazione contribuì forse notabilmente a quella dell' arte glittica. Al rinascere delle lettere e delle arti, gli incisori in pietre dure lavorarono pure i conj delle medaglie. *Vittore Pisano*, veronese, nel secolo XV produsse molte belle medaglie sulle quali si trova l' iscrizione: *Opus Pisani pictoris*. Fiorirono in seguito incisori celebri in Italia, e specialmente in Roma, e nelle medaglie de' papi si vede quest' arte risalita a tutta la sua gloria. Bellissime medaglie coniò pure *Benvenuto Cellini*.

Parlando dell' arte glittica abbiamo di volo accennato il metodo che si applica pure alla incisione de' conj. L' incisore dee formare il suo modello in creta, o piuttosto in cera, nella grandezza medesima in cui la rappresentazione dee essere portata sulla medaglia. Allorchè il modello è ridotto a tutta la perfezione, egli comincia a disegnarne i contorni e quindi ad inciderne le diverse parti sul conio, che è d' ordinario di acciajo non temperato. Finito il lavoro, allorchè l' impronto che si ricava dal conio, trovasi perfettamente eguale al modello, si tempera il conio medesimo, e quindi armato, ove occorra, di un cerchio di ferro per assicurarne la consistenza, serve a battere le medaglie. Alcune parti, come le lettere ed altri accessorj, si formano in diversi modi in acciajo, e quindi servono a portare l' impronta sul conio medesimo, o sulla matrice. Questi parziali stromenti portano comunemente il nome di *ponzoni*.

Moltissimi scrittori hanno trattato delle medaglie, ed anche dell' arte numismatica e monetaria, ma queste opere sono fatte d' ordinario piuttosto per servire di guida agli antiquarj ed ai raccoglitori, che non agli artisti. Citeremo solo alcune opere più singolari e che possono riuscire più utili agli studiosi dell' arte. *Beauvais* ha stampato a Dresda nel 1794 l' arte di distinguere le medaglie antiche dalle contraffatte; *Doederlino* ha pubblicato una dissertazione sulle monete viziose per colpa degli antichi monetarj; *Ficoroni* ha trattato a lungo delle medaglie di piombo. *Klotzio* ha dato la storia

delle monete ossidionali, e delle medaglie contumeliose e satiriche; il sig *Poulharié* sotto il titolo di *Storia metallica dell'Europa* ha esposto un catalogo de' più compiuti di tutte le medaglie moderne. *Banduri*, *Lipsio* ed *Hirsch* pubblicarono *biblioteche nummarie* o cataloghi di opere numismatiche; *Gussème* e *Rasche* lessici o dizionarj numismatici Prezioso anche per gli artisti può riuscire il *Saggio sulle medaglie* di *Pinkerton*, e molte utilissime notizie trovansi nella grande opera di *Eckhel* intitolata: *Dottrina delle antiche medaglie*. Di qualche pregio sono le *Istituzioni numismatiche* di *Zaccaria*, malamente da *Millin* attribuite al signor *Monaldini* che ne fu soltanto lo stampatore. Ottimo è il libro di *Filippo Buonarroti*, che ha per titolo: *Osservazioni su i medaglioni*, ecc., ed una pregevole collezione è pure quella dei medaglioni del cardinale *Carpegna*.

Capo XIX.

Considerazioni generali sull' arte della scultura.

Si riguarda come una specie di prodigio, che l'arte della scultura, massime presso i Greci, da uno stato d' infanzia passasse in brevissimo tempo a produrre opere degne di ammirazione e d' imitazione, sebbene in quello stile che dicesi greco antico, o eginetico, e che spesse volte si è voluto confondere coll' etrusco, veggasi ancora una certa rozzezza. Le cause fisiche dello sviluppamento e del rapido incremento di quell' arte, si sono volute rintracciare nel clima stesso della Grecia, nel cielo ora di un bellissimo azzurro, ora ingombro da nubi dense e procellose; nei venti violentissimi ed alcuna volta distruttori; nel caldo e nel freddo sovente eccessivi; nelle valli ombrose profumate dalla fragranza de' mirti e delle viole; negli organi dilicati ed irritabili di que' popoli; nello spirito loro attivo, curioso, intraprendente e capace altresì di tutti gli eccessi; nel carattere mobile, turbolento, appassionato, disposto egualmente all' amore, all' odio, all' orgoglio, alla superstizione.

Si osserva che non tutti i popoli della Grecia coltivarono con eguale riuscita le arti, e quella specialmente della scultura; che più di tutte si distinsero la potente Atene, la debole Sicione. Molto si è parlato della religione dei Greci,

come cagione immediata de' progressi della statuaria; ma ove ben si rifletta, si vedrà che le civili istituzioni, i costumi, il buon gusto generalmente sparso, esercitarono una influenza sulla religione, maggiore forse di quella che la religione sui costumi esercitava. Lo spirito de' popoli, e quello che ora direbbesi *genio nazionale*, il buon gusto e le arti medesime nella loro infanzia, una rivoluzione produssero nella opinione, senza la quale forse quel popolo sarebbe rimasto sotto il dispotismo politico e religioso, ed adorato avrebbe per lunga età i mostri del Nilo. Le istituzioni civili de' Greci furono il mezzo più efficace, per cui si sublimò il gusto, e le arti salirono al più alto grado di perfezione e di splendore. L' amore dava alle città il nome di *madre*, quello di *fratellanze* ai distretti, quello di *amichevoli adunanze* ai conviti popolari di Creta e di Lacedemone, quello pure di *amichevoli* alle feste dei Magnesj; la *truppa sacra* di Tebe, gli *amanti* e le *amate* dei Cretesi e degli Spartani, l' inno guerriero a *Castore* degli Spartani medesimi, il sacrifizio fatto all' amore nel momento di andare alla pugna, l' altare della *Pietà* eretto nella piazza di Atene, quello delle *Grazie*, erano cose tutte che tendevano ad un solo fine, ed affetti destavano, dai quali la scultura trasse se non l' origine, almeno un grandissimo incremento. L' amore, l' amicizia, la riconoscenza, tutte personificate, la pia ricordanza de' trapassati, il rispetto ai sepolcri, riguardati come sacri, dovettero eccitare gl' ingegni alla imitazione, specialmente della natura umana; e quindi l' amore, principio di tutti que' sentimenti, fu riguardato dai Greci come il nume inventore delle arti. Quindi le avventure della figlia di *Dibutade*, narrate da *Plinio*, la favola di *Prometeo* e di *Pandora*, le nozze di *Vulcano* con *Venere* dea della bellezza, e colla più giovane delle *Grazie*; nè lungi andarono dal vero quegli scrittori, i quali maggiore influenza attribuirono all' amore che non alla religione, e la scultura civile perfezionata credettero avanti la religiosa. Non avrebbe potuto difatto un' artista rappresentare esseri immaginarj, se riuscito non fosse da prima a figurare esseri reali. Per rappresentare gli Dei doveva egli esprimere i lineamenti dell' uomo o le forme degli animali, e quindi prendere norma dai modelli viventi e studiare la natura.

Gli artisti greci dovettero necessariamente cominciare dallo

studio del corpo umano, onde giugnere a nobilitare le forme grossolane dei loro idoli primitivi. Il gusto cercò da prima la verità della imitazione; in appresso ricercò la bellezza delle forme. La verità esigeva una fedele rappresentazione dell' oggetto che volevasi ricopiare; ma il desiderio naturale dell' uomo di trovare in tutti gli esseri lo scopo della loro creazione, e la convenienza de' loro mezzi coll' oggetto propostosi dalla natura, condusse gli uomini a cercare la bellezza delle forme. I greci scultori trovaronsi costretti a domandare nelle loro figure al corpo umano tutti i servigi, tutti gli usi, ai quali la natura lo aveva fatto capace, e quindi ad indagare ed a scoprire nelle forme di tutte le parti dell' uomo i segni della loro convenienza colla loro destinazione, dal che nacque negli uomini una opinione generale, giusta, esatta e profondamente sentita intorno alla bellezza. Da questa opinione derivò il giudizio, il quale comprovato dalla ragione, non meno che dall' amore, fu adottato dai filosofi, consacrato dagli artisti, santificato dai legislatori; nè le aberrazioni della fantasia giunsero per più secoli a distruggerlo.

Si osservò ne' primi tempi, che un uomo di alta statura e robusto rovesciava, come dice *Omero*, schiere di eroi; che un uomo veloce al corso portava in brevi istanti la notizia di una vittoria. Si studiò adunque la esterna conformazione di questi uomini singolari, e singolarmente vantaggiosi alla società; si trovò che da quella conformazione dipendevano la forza loro, la loro destrezza, la loro agilità o velocità; quindi si attaccò grandissimo pregio alle doti corporali, e le città si credettero fortunate, possedendo molti uomini agili e robusti; i giuochi nemei ed olimpici confermarono la verità di queste osservazioni, e quindi il buon gusto si formò, la bellezza ripose nella bontà, o sia nella migliore attitudine ai diversi esercizj ginnastici, e trionfò delle forme grossolane e capricciose delle divinità egizie e fenicie. L' orgoglio nazionale e la politica, molti cambiamenti introdussero nelle religioni straniere, e nuove divinità crearono; i poeti ed i filosofi secondarono que' principj, ed alle divinità inerti di que' popoli altre ne sostituirono attive, orgogliose, irrequiete, iraconde talvolta e minacciose, e sempre eminentemente belle, giacchè senza bellezza non sarebbero state divinità per i Greci, che i modelli già conoscevano della forza, dell' agilità, della robustezza, della grandezza,

della maestà. Sparirono le *Veneri* barbate di Amatunta, le colonne di Amiclea, sotto la di cui forma rappresentato credevasi *Apollo*, il *Giove Patroo* con tre occhi, ed altre simili immagini mostruose; e comparvero invece l' *Apollo* radiato, o lungi-saettante, il *Marte* dotato di reni vigorose, il *Bacco* sempre giulivo, le *Muse* colle treccie d' oro, le *Grazie* dalle guancie risplendenti, l' occhi-cerulea *Ebe*, la bianchi-braccia *Giunone*, le belle gambe di *Diana*, ecc. Gli Dei non furono caratterizzati se non con forme simili a quelle della umana natura; e questo principio introdotto dalle civili anzichè dalle religiose istituzioni, diventò, secondo *Erodoto*, un carattere della religione medesima, che quella de' Greci distingueva da quella de' popoli orientali.

Gli artisti, e gli scultori principalmente, approfittarono saggiamente della religione poetica, ed i sacerdoti che non costituivano presso i Greci una società separata ed independente, ricevettero con gioja ne' loro templi le opere distinte per la loro bellezza, e divennero i benefattori dell' arte. I tempj se ne arricchirono, e gli artisti chiamati furono al servizio di ciascuna divinità; fu detta quindi la Grecia coperta di tempj e di statue. Si annovera tra i benefizj dalla religione compartiti alle arti, quello di avere opposto il suo sistema immutabile di principj alla leggierezza attribuita alla nazione de' Greci; si confermò, si santificò, si mantenne per questo mezzo il buon gusto, e non potè per lungo periodo cedere al capriccio, o all' importuno genio di novità.

Questo quadro sommario delle cause generali, per le quali si perfezionò il buon gusto tra i Greci, meglio assai che non le considerazioni del commercio, dei grandi onori accordati agli artisti, dei monumenti sovente elevati ai benefattori della patria, serve a rendere ragione dei progressi, e così pure della decadenza delle arti in tutte le nazioni ed in tutte le età. Le cause particolari sopraccennate producono alcune vicende, alcune oscillazioni nello stato dell' arte, nella condizione degli artisti; ma non portarono giammai l' arte da uno stato d' infanzia a quello di matura virilità, non cagionarono rapidi e maravigliosi progressi, non produssero un subitaneo decadimento. Cadde la scultura, caddero le arti del disegno, e tutto fu avvolto negli orrori della barbarie, allorchè si perdettero totalmente le traccie delle antiche istituzioni de' Greci, allorchè si cambiarono interamente

gli antichi costumi, allorchè s' introdussero nuove religioni; e le arti non risorsero se non allorchè migliorati i costumi, ricomparvero nuove istituzioni civili, ricomparve in Europa l' ordine politico, rifiorirono i buoni studi e le scienze, si illuminarono i popoli, e le nazioni fecero nuovi passi verso un incivilimento, emulo in parte di quello dell' antica Grecia.

LIBRO TERZO

DELLA PITTURA E DELLE ARTI ALLA MEDESIMA RELATIVE.

Capo Primo

Origine, oggetto ed applicazione della pittura.

La pittura altro non è se non l'arte di imitare sopra di una superficie tutti gli oggetti visibili per mezzo del disegno e dei colori. Alcuni hanno osservato che i colori soli servire potevano presso i popoli più antichi, come servono presso le nazioni selvaggie, di un allettamento all'occhio, cosicchè naturale cosa è il raccogliere le più belle piume degli uccelli o i fiori più vaghi, per ornarne le vesti; le conchiglie e le pietruzze che presentano i più vivi colori per formarne diverse specie di ornamenti e di monili. Ma andrebbe ben lungi dal vero chi volesse a questo attribuire l'origine della pittura, perchè le prime linee del disegno dovettero formarsi con un solo colore, e l'applicazione dei colori diversi non appartiene forse che all'arte già adulta. Egli è più naturale il supporre che le prime linee de' contorni sieno state disegnate sull'ombra, che la prima deve aver fornito l'idea della possibilità di trasportare su di una superficie, qualunque essa fosse, il disegno della figura. Dovette tuttavia fino da' primi tempi essere naturale e quasi innato nell'uomo il desiderio di imitare la natura, che tanti e così vaghi oggetti offriva alla di lui contemplazione.

Alcuni hanno riguardato la pittura come destinata solo al diletto ed al piacere della vista; ma ove si rifletta più davvicino, si trova che essa non manca di oggetti più dignitosi. La pittura doveva naturalmente essere atta a produrre tutte le impressioni favorevoli che sovra di noi fanno le scene più variate e più ricche della natura tanto vivente, quanto inanimata. Quindi nelle anime sensibili la natura aumenta la facoltà di sentire, raddolcisce il carattere ed ispira all'uomo il gusto della simmetria, e quindi dell'ordine, della convenienza delle parti, delle proporzioni, della bellezza. Fin qui non trattasi ancora che di aumentare il diletto, o il piacere;

ma la pittura può ancora servire all' uomo di istruzione, ispirargli l' amore di tutto ciò che è buono, produrre nella di lui anima le sensazioni più salutari, e quindi l' amore della virtù e l' orrore del vizio; ed egli è perciò che *Aristotele* diceva potere la pittura correggere i difetti morali non meno che le lezioni de' filosofi. Tutte le buone e le cattive qualità dell' anima si esprimono colle forme esteriori del corpo umano, e si rendono per tal modo sensibili le qualità morali ed invisibili non meno che gli oggetti fisici. La pittura non può estendersi in questi effetti quanto l' eloquenza e la poesia; ma essa supplisce a questa mancanza col rappresentare l' oggetto nell' istante della maggiore sensibilità, nel momento più espressivo, e quindi ottiene un vantaggio dal lato della forza e della intensità.

La pittura, come già si disse, serve ad imitare le scene varie della natura, e quindi vastissima riesce la sua applicazione. Essa serve a presentare la natura abbellita dalla mano dell' uomo, le vedute, per esempio, dei paesi più belli, le figure dei migliori edifizj, e quindi serve ai quadri che diconsi di *architettura*, di *prospettiva* e di *paesi*. Essa perpetua le forme ed i colori più vaghi de' fiori, che spesso spuntano il mattino e periscono la sera, e così i frutti e tutte le immense specie degli animali, dei quali ci rappresenta le forme con tutta verità, e quasi il moto e la vita. Ma nelle rappresentazioni pigliate dal mondo morale e dalla natura umana, il pittore è divenuto l' emulo del poeta epico, del poeta drammatico, dell' oratore e del filosofo. In due classi possono dividersi le rappresentazioni pittoriche del mondo morale; la prima mostra la natura morale in riposo, ed a questa appartengono i ritratti, caratterizzati talvolta ed accompagnati da allegorie; la seconda mostra la natura in azione, ed a questa appartengono i quadri di storia, ed i grandi soggetti allegorici. Le rappresentazioni delle Divinità riuscirono presso i popoli vantaggiose per lo sostegno delle loro religioni, e dei culti, e quelle degli eroi contribuirono a mantenere il santo amore della patria, e le più grandi virtù.

Capo II.

Della pittura presso i Greci.

Molto si parla, e poco o nulla si sa, delle tappezzerie ricamate, o in altro modo ornate di figure, dei Babilonesi, come pure dei ricami, che si attribuiscono nei più antichi tempi ai Frigj All' età di *Omero* probabilmente non si conosceva ancora la pittura, giacchè egli non parla che di opere scolpite. Al tempo di *Pausania* si citavano 1827 statue, e solo 83 pitture diverse e 43 ritratti. Si sa che Sicione e Corinto contendevano tra loro la gloria di avere dato origine alla pittura.

Da principio la pittura non dovette consistere che nel disegno de' contorni, e quindi fu detta *pittura lineare*, della quale realmente si fa inventore *Cleante* di Corinto, sebbene altri l' attribuiscano a certo *Filocle* Egizio. Forse questo primo passo dell' arte fu fatto simultaneamente da varie nazioni, o da quelle almeno che già praticavano la scultura; e si disegnarono su di una superficie piana i contorni della statua. Si riempì poscia l' interno dei contorni con un solo colore, e quindi ebbero origine le pitture monocrome: anche di queste dicesi inventore un pittore di Corinto detto *Cleofane*. *Eumaro* il primo distinse nelle figure i sessi; *Cimone* di Cleona i muscoli ed i vasi sanguigni; a quest' ultimo si attribuisce il perfezionamento del disegno delle membra e delle vesti; e si narra che egli il primo cominciasse a piegare le figure ed a variarne gli atteggiamenti; e quindi nacquero le pitture dette *catagrafe*.

Un gran quadro, rappresentante la battaglia dei Magnesj nella Lidia, fu lavorato da *Bularco* prima della Olimpiade XVIII. In seguito non si trovano più memorie della pittura se non in *Anacreonte*, 500 anni prima di Cristo, nella quale epoca sembra che quell' arte fiorisse particolarmente in Rodi. *Fidia*, che visse circa quattro secoli e mezzo avanti l' era volgare, vien detto da alcuni pittore, e pittore fu certamente un di lui fratello detto *Paneno*, o *Paneo*, del quale furono contemporanei *Polignoto*, *Micone*, *Pausone*, e forse un *Dionisio*, che *Aristotele* paragona con *Pausone*.

Comparvero in seguito *Aglaofone*, *Cefisodoro*, *Frillo*

ed *Evenore*, padre di *Parrasio*; sembra però che l'epoca del più grande splendore di quell' arte non cominciasse se non verso l' olimpiade novantesima quarta, ed allora *Apollodoro* Ateniese contribuì grandemente ai suoi progressi. Tenne quindi *Zeusi* per qualche tempo il primato della pittura, e se ne chiamò egli stesso il principe. Dopo *Zeusi* si nominano *Timante* ed *Eupompo*, l' uno e l' altro di Sicione, *Teone* di Samo, *Aristide* di Tebe, e poco dopo *Echione* ed *Apelle*. Contemporanei di *Apelle* furono *Protogene*, e forse *Melanto* e *Nicofane*; di lui allievo fu *Perseo*, e dopo di questi si distinsero ancora *Eufranore*, *Antidoto*, *Cidia*, *Atenione*, *Metrodoro* e *Nicia*. Si accennano dagli storici anche alcune pittrici, *Timarete*, *Irene*, *Aristarete* e *Lala*, delle quali le prime tre erano figlie di pittori illustri, per non parlare di *Elefantide* e di *Lalage*, pittrici di sozze oscenità, menzionate nella *Ptiapeja*, le quali sembrano avere prevenuto i concetti del licenzioso *Aretino*, sgraziatamente secondato da *Giulio Romano* e da *Marc' Antonio Raimondi*. *Giunio* nel suo libro *de pictura veterum* ha dato un ampio catalogo de' greci pittori e di tutti quelli delle nazioni più antiche.

Capo III.

Della pittura presso gli Etruschi.

Plinio parla di varie pitture che trovavansi nella città di Ardea in Etruria, che ancora esistevano al suo tempo, e che egli credeva fatte anteriormente alla fondazione di Roma. Altre pitture accenna egli, che trovavansi fra le ruine di Lanuvio, e di queste loda grandemente la bellezza, dicendo che *Caligola* tentò di farle trasportare da quel luogo, ma non vi riuscì. Altre pitture più antiche, dic' egli, trovavansi a Cere città etrusca, e di queste pure loda la perfezione.

Ma tutte queste pitture sono distrutte, e noi non ne abbiamo se non un saggio assai tenue in quelle dei sepolcri scoperti dal P. *Paciaudi* presso l' antica Tarquinia. Queste pitture, addossate allo scoglio senza alcuna previa preparazione, consistono in gran parte in ornamenti, o arabeschi di un gusto piuttosto cattivo, ma intorno ad alcune grotte trovasi un fregio formato tutto di figure dell' altezza di due o al più di tre palmi, ed in una sola grotta se ne sono contate

Vaso Etrusco

Frammento di patera Etrusca.

dugento. Queste figure sono coperte di lunghi panni, e munite di grandi ale; molte sono armate d' aste, e nella attitudine di combattere; altre sono sopra carri tirati da un cavallo, o da due. Queste figure sono quasi scancellate, pur tuttavia *Filippo Buonarroti* e *Byres* ne hanno pubblicato alcuni disegni. Altri, che per la maggior parte si riferiscono a riti funebri, ne ha fatti incidere il sig. *Micali* nelle tavole aggiunte al suo libro dell' *Italia avanti il dominio de' Romani*, ed un saggio di queste si è riprodotto nella *Storia d'Italia* del cav. *Bossi*. Nelle volte veggonsi alcune figure di divinità, ed alcune femmine danzanti. Lo stile ne è alquanto rozzo e secco; *Winckelmann* crede che le figure delle divinità e dei genii fossero presso quel popolo convenzionali, e che permesso non fosse il variarne gli atteggiamenti. Monumenti della pittura etrusca essere dovevano anche le loro statue, che essi avevano per costume di dipignere, o colorire; e sulle loro urne sepolcrali trovansi alcuni bassirilievi che possono dirsi dipinti, perchè i contorni sono incisi sopra di una specie d' intonaco, sul quale in seguito si sono applicati i colori per riempiere i contorni medesimi. Se alcuni scrittori moderni non avessero contrastato agli Etruschi la formazione de' vasi che portano da secoli il nome loro, o se almeno volessero agli Etruschi aggiudicarsi anzichè ai Greci i vasi ed i frammenti di vasi che si vanno scoprendo a Volterra e ad Adria; dovrebbono pure registrarsi que' vasi dipinti tra i monumenti forse più antichi della pittura di que' popoli. È singolare che alcuni di que' vasi non sono verniciati, e che alcuni colori sono tratti dalle stesse argille. Su questo oggetto ha fatto alcuna dotta ricerca il sig. *Giambattista Brocchi*.

Capo IV.

Della pittura presso i Romani.

Pittori etruschi e greci lavorarono in Roma; molte opere di pittura de' Greci furono trasportate in quella città, ma per più secoli non vi fiorirono pittori. Solo 450 anni dopo la fondazione di Roma, *Fabio* dipinse un tempio, e tanto parve strana la cosa, che egli ottenne il soprannome di pittore per sè e per tutti i suoi discendenti. Sembra anzi

potersi raccogliere da un passo di *Cicerone* nelle Tusculane, che in Roma al tempo di *Fabio* non si facesse gran conto dell'arte della pittura. Furono quindi collocati quadri di storia nel Campidoglio, nella Curia e nel Foro, e l'arte fu alcun tempo praticata da liberi cittadini, poi passò agli schiavi. Si citano un *Arelio*, che fiorì qualche tempo prima di *Augusto*, e che nelle immagini delle Dee trasferì i ritratti delle cortigiane di lui amiche, il che pure era il costume dei Greci; *Marco Ludio*, che fiorì sotto *Augusto*, pittore di paesi e di marine, che il primo ornò a fresco le mura delle case di campagna ed altri luoghi. Varj pittori fiorirono pure al tempo di *Nerone*, *Amulio*, che dipigneva sempre togato, *Labeone*, che dopo essere stato pretore ed anche proconsolo, si compiaceva di dipignere piccioli quadretti, e *Pinio* e *Prisco*, che sotto *Vespasiano* dipinsero i tempj della Virtù e dell' Onore. Pochi altri pittori si citano di Roma antica.

I monumenti che sono stati trovati ai nostri giorni delle antiche pitture, si riducono ad alcune mura dipinte, alcune a fresco, altre a secco, cioè sull' intonaco già rassodato ed indurato, e queste sono meno durevoli delle prime. Tali sono le pitture di alcuni sepolcri, di alcuni bagni, e delle rovine di Ercolano e di Pompej, le quali tutte sembrano produzioni di artisti mediocri. Al tempo di *Raffaello* si erano già scoperte nelle ruine delle terme di Tito alcune camere con mura dipinte; ma queste presentavano per la maggior parte alcune specie di arabeschi, e di questi approfittò *Raffaello* per adornare le loggie del Vaticano. Quelle camere neglette in seguito e rendute inaccessibili, furono di nuovo aperte ai nostri giorni, e le pitture ne sono state disegnate ed incise. I colori sono quasi tutti perduti, o anneriti dal fumo delle torcie, e non se ne distinguono se non che i contorni. *Santi Bartoli* aveva disegnato ed inciso molte pitture antiche de' sepolcri; alcune altre sono state pubblicate da *Caylus*, ed alcune preziose rappresentazioni hanno offerto i sepolcri de' *Nasoni* scoperti nel 1675 presso la via Flaminia. Tra le antiche pitture una delle più pregevoli è certamente quella conosciuta sotto il nome di *Nozze Aldobrandine*, che *Winckelmann* credeva essere quelle di *Peleo* e di *Teti*. Altre pitture antiche furono trovate tra le ruine del palazzo imperiale sul monte Palatino, nella villa Adriana presso Tivoli, nelle fondamenta del palazzo Barberini, nei bagni di

Domiziano, ed altrove. La collezione più preziosa era certamente quella del R. Museo di Portici. Queste pitture tuttavia, dipinte sul muro, esposte lungo tempo all' aria, e sepolte per circa due mila anni sotto la lava e le ceneri, non si credono atte a dare una giusta idea dello stato dell' arte nell' epoca in cui furono eseguite, tanto più che non essendo nè Ercolano nè Pompej città di primo ordine, non è presumibile, che in quelle fiorissero o lavorassero i più illustri artisti di quel tempo. Quelle pitture, divenute un oggetto della curiosità e della ricerca degli artisti e degli eruditi, sono state più volte contraffatte, e specialmente da certo *Guerra* Veneziano. Oltre la edizione fatta in Napoli, se ne trovano alcune meno dispendiose fatte da *David* e da *Piroli*.

Capo V.

Dei metodi degli antichi pittori, e della decadenza dell' arte.

Le materie di cui si servivano gli antichi pittori, erano presso a poco le medesime delle quali anche in oggi si fa uso. Essi dipignevano sul legno, e quindi il nome di *tabula* dato ai quadri; alcuni pretendono ancora, che in preferenza si servissero del larice femmina. Dipignevano pure spesso sulla calce, o sia sull' intonaco delle mura tanto fresco, quanto secco. Si crede che gli Egizj dipignessero sempre a tempera sul fondo secco, e con questo metodo si veggono fatte tutte le pitture di Pompei.

Dipignevano altresì gli antichi sull' avorio, sul vetro, giacchè vetri dipinti ed anche dorati si sono trovati in varj antichi sepolcri; e sulla tela, giacchè, secondo *Plinio*, *Nerone* fece fare in tela il suo ritratto di 120 piedi di altezza, se pure non avvi errore nella misura. I vasi numerosissimi che si trovano nella Magna Grecia, e che dicevansi una volta etruschi, provano che que' popoli eransi molto esercitati a dipignere sulla creta.

Altro genere di pittura praticato dagli antichi, era la pittura all' encausto, nella quale si adoperava il fuoco per applicare i colori. Sebbene questo genere di pittura fosse ancora praticato nel IV e nel V secolo cristiano, tuttavia non ci rimangono saggi evidenti di quest' arte, e si sono fatti soltanto

vani tentativi per iscoprirne, o piuttosto indovinarne il processo. Il conte di *Caylus*, un pittore francese detto *Bachelier*, l'ab. *Requeno*, certo barone *Taubenheim* ed il cav. *Lorgna* si sono tutti occupati di questa ricerca; molti artisti si sono sforzati di collegare l'olio colla cera, ed hanno eseguito alcuni lavori, che essi credevano fatti all'encausto, e che forse erano una specie di encausto, ma non potevano dirsi per alcun conto appartenenti all' encausto degli antichi Da un passo famoso di *Plinio* sembra che si dessero tre diversi generi di pittura all' encausto; che alcuna volta si disegnassero i contorni delle figure con uno stilo sull' avorio, o sul legno imbevuto già di un colore; che collo stilo medesimo si stendesse la cera, la quale preparavasi in bastoncini o in piccioli cilindretti, già impregnata dei diversi colori; che il pittore avesse sempre presso di sè dei carboni accesi per mantenere caldi gli stili di cui si serviva; che disegnati i contorni, si applicassero i colori colla punta dello stilo, e col manico, che era piatto, si stendessero; che talvolta si applicasse anche col pennello la cera colorata e liquefatta al fuoco; finalmente che con questo mezzo i colori acquistassero una resistenza prodigiosa, e non potessero essere alterati nè dal sole nè dall' acqua del mare, per la qual cosa la pittura all' encausto si applicava principalmente ai vascelli.

Lo stilo ed i pennelli erano dunque gli stromenti de' quali si servivano gli antichi pittori. Quanto ai colori, sembra che da principio non si servissero se non del rosso, del giallo e del turchino; in seguito conobbero l' uso di varie terre, ed anche di alcuni succhi di vegetabili. Secondo *Plinio* e *Vitruvio*, essi adoperavano una specie d' ocra finissima, detta *sinopis pontica*; un color bianco che si trovava in Egitto sulla riva del mare, forse una creta finissima; il porporino, formato di allumina imbevuta del colore rosso della porpora; un bel colore azzurro sotto il nome di *indaco*, altro azzurro detto *armenio*, forse il colore del lapislazuli, che noi ora diciamo *oltremare*; il cinabro, il minio, l' orpimento, ed un color nero sotto il nome di *atramentum*. Distinguevano generalmente i loro colori in *austeri* e *floridi*; i primi erano molto intensi, i secondi chiari e vivaci, e questi erano carissimi. Un insigne artista ha preteso recentemente di avere fatte grandi scoverte sui colori adoperati dagli antichi, e massimamente dai Greci, ma non ci ha dato grandi lumi su questo

particolare, nè si può di leggieri ammettere ciò che egli pretende, che gli antichi polverizzassero, per formare i loro colori, varie pietre dure, e specialmente i diaspri. Egli è però certo, che essi conoscevano varie preparazioni chimiche di colori, e negli scavi di Ercolano e di Pompei si sono trovate molte palle di un colore azzurro, che probabilmente servivano per la pittura, e che apparentemente si traevano dall' Egitto. Dei colori adoperati dagli antichi trattò più recentemente in una bella *Memoria*, inserita anche nel *Giornale di fisica ecc.* di Pavia, il chiarissimo chimico inglese sig. *Davy*; ma forse le ricerche intorno a quelle materie non sono ancora del tutto esaurite.

Gli antichi al pari de' moderni trattarono ogni sorta di soggetti; storie, allegorie, battaglie, ritratti, paesi, animali, fiori, frutti, tutto essi dipinsero, ed anche quadri satirici e caricature. Produssero quadri di una ampiezza straordinaria, e ne ebbero di picciolissimi da potersi portare in tasca. Sembra tuttavia che i quadri di storia ottenessero il maggiore favore. Fra le pitture di Portici, moltissimi argomenti si veggono tratti dalla storia e dalla mitologia. Alcuni pretendono che il *Parrasio*, che secondo *Plinio* dipinse in picciole tavolette la libidine, cioè soggetti osceni, lavorasse in miniatura; e forse non erano d'altro genere i disegni licenziosi di *Elefantide* e di *Lalage* menzionati nella *Priapea*.

Ebbero gli antichi i loro pittori di scena, e *Serapione*, secondo *Plinio*, fu il più valente in quest' arte. Egli dipigneva non solo le scene, ma ancora le maschere, e forse sono di quel genere quelle che veggonsi miniate nel Terenzio Vaticano. Il gusto degli ornamenti in pittura sembra essersi introdotto in Roma solo a' tempi di *Augusto*. I soggetti bassi e vili, e quelli che dai moderni sono detti *grotteschi*, non avevano presso gli antichi molto pregio. In generale sembra che gli antichi nella pittura avessero portato alla perfezione il disegno, e forse i moderni non ottengono alcuna superiorità in confronto degli antichi, se non per il colorito, e questo per la introduzione fatta ne' tempi più recenti della pittura a olio. Ella è pure cosa degna di riflessione, che gli antichi non possedevano al pari de' moderni l'arte di maneggiare la luce e l' ombra, del chiaroscuro e della prospettiva. Le figure loro sono sempre su d' una medesima linea, ed egli è forse per questo, come *Mengs* ha osservato giudiziosamente,

che gli antichi collocavano pochissime figure ne' loro quadri.

Abbiamo veduto che nei secoli IV e V, come si raccoglie dalle Pandette, si praticava ancora la pittura all'encausto. In que' secoli però la pittura, come tutte le altre arti, andò degenerando insensibilmente, e come dice un moderno scrittore, divenne barbara al pari de' costumi. Eranvi tuttavia pittori nella Grecia, e massime a Costantinopoli; ma sparita era la vera arte della bellezza e della grandiosità; le forme erano divenute secche e sproporzionate; alla sublimità del disegno e al buon gusto erasi sostituito uno studio minuto degli accessori, ed un lusso ridicolo di inezie, di ornamenti e di dorature. Forse lo stesso avvenne anche in Italia. Trovansi però alcune pitture ancora tollerabili fatte a Costantinopoli verso il X secolo sopra tavolette intonacate di gesso e quindi dorate. Niuna mossa nelle figure, niun gusto nelle pieghe, niuna idea di prospettiva; pur tuttavia le teste sono alcuna volta disegnate non del tutto rozzamente. Forse queste meschine reliquie dell' arte estinta contribuirono alcuni secoli dopo in Italia al suo glorioso risorgimento.

Capo VI.

Della pittura in Italia dopo il risorgimento dell' arte.

Sulla storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del secolo XVIII, abbiamo un' opera grandiosa ed in molte parti utilissima, del cel. ab. *Lanzi*, della quale, sebbene in qualche tratto soggetta essa pure a censura, non abbiamo sinora altra che possa dirsi egualmente perfetta e compiuta.

È opinione di *Lanzi*, che mai all'Italia non mancassero interamente i pittori, e cita egli in prova alcune pitture de' bassi tempi, e specialmente del secolo XI e XII. Egli avrebbe altresì potuto parlare delle miniature di alcuni codici, scritti verso quel tempo in Italia, le quali servono, anche a giudizio di altri scrittori, ad attestare la conservazione di quest' arte ne' tempi della barbarie.

Nel secolo XIII, dic' egli, cominciò a migliorarsi la scultura; si migliorò pure il musaico, ed in varie città toscane si cominciò a dipignere. Egli sostiene adunque contra il *Vasari*, che all' epoca in cui nacque *Cimabue*, cioè nell' anno

1240, non fosse *spento affatto tutto il numero degli artefici.* Parla quindi dei principj della pittura in Pisa, in Firenze, ed in Siena, e raggiugne il *Vasari* all' epoca di *Cimabue* architetto e pittore, al quale fa tener dietro *Giotto di Bondone*, *Arnolfo di Lapo*, o forse *Lapo*, ed *Arnolfo*, che erano due diversi scultori, *Andrea Tafi*, *Gaddo Gaddi*, *Ugolino Senese*, *Oderigi da Gubbio*, i frati *Ristoro*, *Sisto* e *Mino*, e *Giovanni Pisano*, rifiutando però l' albero de' pittori, che era stato ideato dal *Baldinucci*. Egli mostra quanto all' incremento dell' arte cooperassero i Fiorentini, i quali formarono compagnie, si distribuirono i lavori, e studiarono in particolar modo di dare vivacità e durevolezza ai loro colori.

Registra in seguito tutti i pittori firentini che vissero dopo *Giotto* fino al cadere del secolo XIV, e tra questi distingue i pittori che non derivano da *Giotto*, gli scolari dell' *Orcagna*, quelli della scuola di *Giotto*, quelli della scuola di *Stefano Fiorentino*, gli scolari di *Taddeo Gaddi*, di *Jacopo del Casentino*, e gli ultimi della scuola Pisana.

Nel secolo XV cresce la pittura, cresciuti essendo ai Fiorentini gli animi colla potenza; si migliora la prospettiva, ed allora compajono *Pietro della Francesca*, il *Brunelleschi*, e *Paolo Uccello*; si fanno progressi nel chiaroscuro, ed in questo distinguonsi *Masolino da Panicale* e *Masaccio*, al quale tengono dietro alcuni altri Fiorentini di gran merito; si introduce in Firenze la pittura a olio ed in essa si esercitano *Andrea del Castagno*, *Antonello* da Messina, e *Domenico* Veneziano, al quale proposito si parla del metodo usato dagli antichi pittori di stemperare alcune gomme coi rossi ed anche con chiara d' uovo, con che si facevano dipinti somigliantissimi ai quadri dipinti con poco olio: si registrano quindi gli ultimi della scuola antica fiorentina, *Sandro Botticelli*, *Filippino Lippi*, *Raffaellino del Garbo*, *Domenico del Ghirlandajo* e gli altri *Ghirlandaj*, il *Mainardi*, il *Baldinelli*, *Nicolò Cieco*, *Jacopo del Tedesco*, i due *Indachi*, *Cosimo Rosselli*, *Piero di Cosimo*, i *Pollajuoli*, ed alcuni pittori toscani che fiorirono fuori di Firenze, e per ultimo i numerosi scolari di *Pietro Perugino*. Si fa vedere che nel finire del secolo XV tutte combinavansi le disposizioni per il miglioramento della pittura.

Fin qui si è parlato della prima epoca della scuola fioren-

tina, che è quella degli antichi. In una seconda epoca, la più florida e la più gloriosa per l'arte, compajono il *Vinci*, il *Buonarroti*, ed altri eccellenti artisti. In quest' epoca si migliora sommamente il disegno, si studia il decoro, la verità, la esattezza, e più attentamente si considerano gli effetti della natura. *Leonardo* tenne due maniere, l'una carica di scuri, che fanno mirabilmente trionfare i chiari opposti; l'altra più placida, tutta condotta per via di mezze tinte; ma in qualunque stile quell'uomo sommo trionfare fece la grazia del disegno, la espressione dell'animo, la sottigliezza del pennello. Molti imitatori egli ebbe, e tutti chiari e distinti. *Michelangelo* fu detto il *Dante delle Arti*, e come quel poeta prese materie difficili e temi astrusi a cantare, così *Michelangelo* cercò sempre il più spinoso del disegno, e dotto, e grandioso comparve nell' eseguirlo. Si è molto disputato, se più ammirabile fosse nello scolpire, o nel dipignere, e forse sarebbe tolta di mezzo la quistione, se di più avesse egli dipinto: ebbe varj scolari e varj esecutori de' suoi disegni, tra i quali si distinse Fra *Sebastiano del Piombo*. Più numerosi ancora furono i di lui imitatori. Fra *Bartolomeo* di S. Marco, invaghito del chiaro scuro del *Vinci*, ingrandì la sua maniera al vedere le opere di *Michelangelo*, ed ebbe numerosi seguaci, tra i quali citasi anche *Andrea Vannucchi*, più conosciuto sotto il nome di *Andrea del Sarto*; e seguaci a vicenda di quest' ultimo furono il *Francia Bigio*, il *Pontormo*, il *Rosso*, *Ridolfo Ghirlandajo*, ed altri molti di minor nome. Anche *Ridolfo* ebbe una scuola, da cui uscirono valenti artisti, e tra gli altri *Perino del Vaga*. In quell' epoca fiorirono paesisti e pittori di grottesche; si fecero disegni nobilissimi di arazzi, e si cominciò a trattare separatamente la prospettiva, nella quale si distinse *Bastiano da S. Gallo*. Fu anche praticata la pittura sul vetro, e molti Fiorentini produssero opere in questo genere, che ancora si ammirano.

Il *Lanzi* ha stabilito una terza epoca degli imitatori di *Michelangelo*, tra i quali compare particolarmente *Giorgio Vasari*; ed in quest' epoca nota egli la decadenza dell' arte, benchè un' accademia del disegno sorgesse allora in Firenze, e benchè il *Vasari* avesse contemporanei illustri, e tra questi *Francesco Salviati*, ed il *Bronzino*, capi di scuole numerose. Si registrano quindi gli scolari dell' *Allori*, del *Titi*, del *Naldini*, di *Michele del Ghirlandajo*, ed altre scuole

diverse. *Antonio Tempesta* si distinse in quell' epoca in paesi ed in battaglie.

Nella quarta epoca firentina il *Lanzi* introduce il *Cigoli*, e i suoi compagni, che tornano la pittura in miglior grado, studiando più che altri il *Correggio*, e traendone specialmente il gusto del chiaroscuro, che in molte parti d' Italia era stato trascurato. Si cominciò anche in quell' epoca, o piuttosto si tornò a modellare molto in creta ed in cera. Quindi alcuni scolari non ispregevoli, usciti dallo studio del *Cigoli* non solo, ma dalle scuole del *Bilivert*, del *Passignano*, di *Cristofano Allori*, di *Matteo Rosselli*, di *Baldassare Franceschini* detto il *Volterrano*, di *Francesco Furini*, di *Carlo Dolci* e di *Jacopo Ligozzi*. In Lucca fiorì in quel tempo la scuola di *Pietro Paolini*; e qua e là comparvero pittori di fiori, di paesi, e principalmente di marine, di battaglie, di caricature, di capricci, e si coltivarono grandemente la prospettiva, l' arte dei ritratti, e quella del musaico in pietra dura, rinato allora in Firenze.

Comincia l' epoca quinta con *Pietro Berettini*, detto più comunemente *Pietro da Cortona*, e comprende tutti i così detti Cortoneschi, nel di cui stile, chiamato da *Mengs* facile e gustoso, non trova neppure il *Lanzi* che sempre sia appagata la natura, introducendosi talvolta attori oziosi per riempiere la composizione, cosicchè il facile degenera in negligente, ed il gustoso in affettato. Figurano in questo periodo le scuole dei *Dandini*, del *Gabbiani*, di *Gioan Gioseffo del Sole*, ed egli è forse in questo ed in altri periodi meno felici, che giustamente si è rimproverato al *Lanzi* di avere registrato una quantità di nomi poco meno che oscuri. Fiorirono tuttavia in quell' epoca i lavori di quadratura e di ornato, di ritratti, di pastelli e di paesi, che generalmente *Lanzi* ha compreso sotto il nome di *pittura inferiore*.

Nella scuola senese distingue il *Lanzi* tre sole epoche, cioè gli antichi nella prima, nella seconda i pittori stranieri venuti a Siena, che ne rimodernarono lo stile, nella terza il decadimento dell' arte avvenuto per le pubbliche calamità, ed il ristabilimento della medesima procurato da *Salimbeni* e dai suoi figli. Lieta scuola, dice *Lanzi*, la senese, perchè atta a rallegrare nella scelta de' colori e nell' aria dei volti! Siena ebbe pittori nel secolo XIII. *Simone Memmi* morto nel 1344 o 1345, ornò di una miniatura il codice di

Virgilio, che trovasi nella Biblioteca Ambrosiana. Poco dopo la morte di *Memmi*, i pittori formarono in Siena una corporazione. I pittori forestieri vennero in Siena al principio del secolo XVI per il lavoro della sagristia; vi vennero tra gli altri il *Pintoricchio*, il *Genga*, il *Signorelli*, ed il *Razzi* detto il cav. *Sodoma*, che vi fondò una scuola numerosa. *Baldassare Peruzzi* ebbe grandissimo gusto in pittura, in architettura, in chiaro scuro ed in prospettiva; lavorò anche in grottesche tanto a Siena, quanto in Roma. Alla scuola senese si attribuisce il perfezionamento dei chiariscuri lavorati di pietre connesse, ed anche l'invenzione di colorire artifiziosamente i marmi. La pittura senese cadde, a quel che sembra, con quella repubblica, e dopo che l'arte fu alcun poco ristorata dalla scuola di *Arcangiolo Salimbeni*, comparvero gli scolari del *Casolani* e del *Vanni*, del *Rasini*, ed altre scuole diverse, che però non la ritornarono all'antico suo splendore.

Sotto cinque epoche ha pure ordinato il *Lanzi* i fasti della scuola romana, e nella prima ha registrato secondo il suo costume gli antichi, che ha fatto cominciare sino dal secolo XII; molti nomi ha registrato sotto il secolo XIII, e più assai sotto il XIV, nel quale si trovano più frequentemente le date apposte alle pitture medesime. Giugne quindi al tempo di *Pietro Vannucci* della Pieve, detto *Pietro Perugino*, e dopo averne esaminato lo stile crudo ed alquanto secco, e più di tutto misero nelle vesti, colle teste però sommamente graziose, gentili le mosse e leggiadri i colori, passa a menzionare tutti i numerosi di lui scolari, tra i quali fu pure *Raffaello*, e parla di alcuni scolari di ignoti maestri, siccome pure del gusto delle grottesche rinato in quell'epoca, e particolarmente coltivato dal *Morto* da Feltre, e da *Giovanni* da Udine.

Compare nella seconda epoca *Raffaello*, il che dà occasione a quello scrittore di ricercare, perchè i migliori pittori fiorissero in un medesimo secolo; tratta quindi dei suoi primi lavori ad olio, uno de' quali fu quello di Città di Castello; dei cartoni fatti per la sagrestia del Duomo di Siena; della di lui venuta a Firenze, dove studiò *Masaccio*, conobbe Fra *Bartolomeo della Porta*, e forse si fece noto a *Lionardo*; ne vide in quell'epoca il cartone di *Michelangelo*, che non era ancor finito nel 1504. Lo vide bensì nel suo ritorno

a Firenze; apprese il metodo di colorire con morbidezza, di aggruppare, di scortar le figure, ed allora forse produsse quell' opere che si dicono del secondo suo stile. Chiamato quindi in Roma, e fatti colà nuovi studj, sviluppò nella sua emulazione coi più grandi maestri, e specialmente con *Michelangelo*, tutte le forze del suo ingegno inarrivabile. Notansi le pitture vaticane da esso fatte al tempo di *Giulio II*; l' ingrandimento che egli fece del suo stile, sia che i modi comprendesse di *Michelangelo*, sia che da sè medesimo a tanta grandezza si sollevasse; le pitture, che egli eseguì sotto *Leone X*, e specialmente le loggie; la di lui abilità somma nei ritratti, e nel collocamento e nella direzione di ogni sorta di ornamenti; le altre di lui pitture, e finalmente la tavola maravigliosa della Trasfigurazione, che si espose come per tener luogo di elogio ai di lui funerali. Nell' esame del suo stile si riconosce che egli giunse a possedere tutte insieme meglio di ogni altro le parti della pittura; nel suo disegno si trova precisione di contorni, grazia, nettezza, diligenza, possesso; nel carattere dilicato trovasi egli molto vicino ai Greci, e degno soprattutto di servire di esempio nella simmetria, nella espressione, nella grazia. Osservantissimo della prospettiva, praticò con grandissima maestria il chiaroscuro; ma nell' arte del colorire, sebbene superiore a *Michelangelo*, rimase inferiore al *Tiziano* ed al *Correggio*. Le lodi principali debbonsi al suo talento portentoso di inventare le storie, e di compartirle, ed alla imitazione della scelta natura, che domina in tutte le sue composizioni. Questi principj si trasfusero in gran parte nella sua scuola, e nei capi di altre scuole italiane che ne uscirono. Compajono quindi con onore i nomi di *Giulio Romano*, di *Gian Francesco Penni* detto il *Fattore*, di *Perino del Vaga*, di *Giovanni* da Udine, di *Maturino* di Firenze, di *Pellegrino* da Modena, del *Bagnacavallo*, del *Garofolo*, di *Gaudenzio Ferrari*, e di altri molti, che grandemente illustrarono quel periodo.

In una terza epoca la pittura in Roma dopo le pubbliche sciagure va decadendo, e *sempre più*, dice il *Lanzi*, *di poi si ammaniera*. Comincia quest' epoca con *Perino del Vaga*, e con *Daniele* da *Volterra*; ma i nomi più illustri in seguito sono quelli degli *Zuccari*, che molti scolari ebbero e forse troppo numerosi, e da questi nacquero altre

scuole, che sempre andarono peggiorando. Quindi le scuole del *Muziano*, di *Raffaellino* da Reggio, e del cav. d' *Arpino*, che fu detto tra i pittori ciò che era il *Marino* tra i poeti, per indicare la depravazione totale del gusto. Comparvero tuttavia in quell' epoca molti ritrattisti, molti paesisti, e pittori di battaglie; fiorì la pittura in majolica, e si praticò quella ancora sui corami.

Suppone il *Lanzi*, che il *Barocci* ed altri pittori, in parte esteri, riconducessero in una quarta epoca il buon gusto nella scuola romana. I confini tuttavia del buono e del cattivo non sono così ben distinti, che si possa vedere assai chiaro in quest'epoca, e nella scuola medesima del *Barocci* non si trovano nomi che servir possano ad onorare e contrassegnare dignitosamente quell' epoca. Lo stesso può dirsi della scuola di *Claudio* veronese; ed alcuni imitatori di *Michelangelo* da Caravaggio avrebbono promossa la pittura in qualche parte, se allo studio del colorito, e specialmente delle tinte alla *giorgionesca*, accoppiato avessero il disegno e il decoro delle figure, che affatto trascurarono. Più fortunati furono i *Caracceschi* e gli scolari del *Domenichino*, che posero freno ai manieristi, e sebbene non autori di nuovo stile, ricondussero a migliore metodo la scuola romana. Essa si sarebbe molto più ancora migliorata, se maggior numero di seguaci trovato vi avesse la scuola di *Guido*. Più numerosi furono quelli delle scuole del *Lanfranco* e dell' *Albano*; e massime a quest' ultimo si deve un rinnovamento del gusto, che dopo quell' epoca non fu più quello de' *Zucchereschi*. Dalla scuola dei *Roncalli*, il di cui disegno è misto dello stile fiorentino e del romano, e da alcuni allievi de' Toscani, che lavorarono in Roma, si giugne fino a *Pietro* di Cortona, e quindi all' epoca quinta, ancora più disgraziata, de' *Cortoneschi*, nella quale, dice *Lanzi*, questi, male imitando *Pietro*, pregiudicarono alla pittura, mentre il *Maratta* ed altri la sostennero. Non è però da tacere che nella quarta epoca tra gli stranieri vennero in Roma *Rubens*, *Vandyck*, *Velasquez*, famoso pittore spagnuolo, i due *Mignard* ed il *Pussino*, il quale molto si diede a studiare gli scritti ed i lavori di *Leonardo da Vinci*. Fu anche illustre quell' epoca per molti ritrattisti e paesisti, tra i quali non dee tacersi *Salvator Rosa*; per molti pittori di marine, tra i quali fu celebre il *Montagna*, per altri di battaglie, di bambocciate, e specialmente di fiori, di frutti e di animali.

Indicato il decadimento dell' arte, ed indicate le cause di questo decadimento nella quinta epoca, inutile riusciva il tessere un ampissimo catalogo di tutti i *Cortoneschi*, gli uni più oscuri degli altri, e di tutti gli scolari di *Ciro Ferri* e di *Benedetto Luti* e del *Sacchi*. *Mengs* è stato il primo che a *Carlo Maratta* ha dato il vanto di avere sostenuto la pittura in Roma, sicchè non precipitasse come altrove, ed in questo pensiero è stato seguíto dal *Lanzi*. Molto di fatto studiato aveva *Maratta* in *Raffaello*; usò talvolta dopo incamminata una invenzione col disegno, di rivedere tutto sul vero, ed imitò spesso i *Caracci* e *Guido*; ma diede talvolta nel minuto, e ciò che aggiunse alla industria, tolse bene spesso allo spirito; piegò male i panni, fece trite le masse, e non rendendo a sufficienza conto del nudo, formò le figure poco svelte. Siccome egli si era proposto di ridurre ad un solo oggetto il lume principale, tenne alcuna volta troppo bassi i chiari nelle altre parti; ed i di lui seguaci, spignendo ancora troppo avanti questa massima, finirono per annebbiare tutte le figure. Non è quindi d' uopo lo spaziare sui nomi copiosissimi dei di lui scolari ed imitatori, che molte opere produssero, ma non migliorarono per questo di gran fatto il gusto. Piuttosto può dirsi che in quell' epoca la scuola bolognese mandò in Roma alcuni allievi che vi mantennero il gusto de' *Caracceschi*, siccome alcuni pittori di qualche merito vi vennero pure dalle scuole veneziana, firentina e genovese. Ebbe pure in Roma molti scolari *Sebastiano Conca* napoletano. L' accademia di Francia stabilita in Roma contribuì ad accrescere colà il numero de' pittori forestieri, ma introdusse uno stile ancora più manierato.

Gli ultimi anni del passato secolo sono stati i più gloriosi per la pittura in Roma. Vi fiorirono il celebre *Raffaele Mengs*, pittore esimio e scrittore diligentissimo dell' arte sua; *Pompeo Batoni*, meno profondo, come alcuno disse, di *Mengs*, ma più naturale, e maraviglioso principalmente nell' arte dei ritratti; *Antonio Cavallucci* da Sermoneta, e tuttavia vi fiorisce con grandissimo onore il cav. *Camuccini*, per tacere dell' immortale *Canova*, che alle glorie della scultura ha sovente accoppiato quelle altresì della pittura. Molti ancora fiorirono nel secolo passato in Roma pittori di paesi, di marine, di battaglie, di bambocciate, di animali, di fiori e di frutti. Nella prospettiva molti scolari ebbe il gesuita *Pozzi*; e salì

ad altissimo grado di splendore l'arte dei musaici, uno dei di cui più insigni professori, chiamato da un governo provido in Milano, ha dato la prova più grande di valore, che mai data si fosse fino ai giorni nostri, perpetuando col suo artifizio la grandiosa composizione della cena di *Lionardo*.

La scuola napoletana non conta se non quattro epoche: la 1.ª degli antichi che cominciano nel secolo XIII, e finiscono col secolo XV, nella quale epoca pitture di stile antico trovavansi ancora in Sicilia; la 2.ª della scuola di *Raffaello*, e di quella di *Michelangelo*, per mezzo delle quali rinnovossi in Napoli lo stile, e fu allora che vi fiorirono gli scolari del *Sabattini*, e di *Polidoro* da Caravaggio, che vi riparò dopo il sacco di Roma, e così pure di *Giovan Francesco Penni*, detto il *Fattore*, e di *Perino del Vaga*; tra quelli che vi portarono il gusto di *Michelangelo*, trovansi il *Vasari*, e *Marco* da Siena: la 3.ª del *Corenzio*, del *Ribera*, del *Caracciolo*, che primeggiano fra i pittori napoletani e che lottano coi pittori stranieri, con *Annibale Caracci*, con *Guido Reni*, con *Domenichino*, con *Lanfranco*, e giungono a perseguitarli barbaramente. Succedono quindi i manieristi, gli scolari del *Caracciolo*, detti *Stanzioni*, e *del Vaccaro*, ai quali appena possono contrapporsi alcuni pochi seguaci del *Domenichino*, alcuni allievi del *Lanfranco*, ed un solo del *Guercino*, che fu celebre sotto il nome del cav. *Calabrese*: la 4.ª di *Luca Giordano*, del *Solimene* e dei loro allievi. *Giordano* lavorò in fretta, fece molto e forse troppo per la sua gloria, uscì dal vero ne' tóni de' colori e nel chiaroscuro; conobbe le leggi del disegno, ma non molto curossi di osservarle. Dipinse spesso senza impasto, troppo superficialmente, e con troppo olio, e molte di lui figure si dileguarono. Pochi disegnatori di merito uscirono dalla sua scuola, e questi generalmente più assai del disegno studiarono il colorito. *Paolo de Matteis*, di lui allievo, ebbe pure una scuola numerosa, ma poco celebre. *Solimene* fu da prima cortonesco, poi si formò uno stile nuovo e caratteristico, che più che ad altri, avvicinasi a quello del *Preti*, o sia del cav. *Calabrese*; ma declinò alla soverchia facilità, e aprì la strada al manierismo. La sua scuola fu pure numerosa, ma alcuno de' di lui scolari ed imitatori non ottenne la di lui reputazione. Le opere di questi scolari sono sparse per tutta l'Italia, e molte se ne trovano anche in Torino.

Un' accademia di pittura fu fondata in Napoli, ma molto non contribuì ai progressi dell' arte, nè al miglioramento del gusto.

Scuola antica ed illustre è quella che dicesi Veneziana, che comincia essa pure nel secolo XIII, qualora non si voglia farla risalire al secolo XI, allorchè di Grecia furono chiamati i musaicisti ad ornare il tempio di S. Marco, o ai musaici di *Grado* e di *Torcello*, lavorati nel secolo IX e nei susseguenti. Nel XIII può dirsi che la pittura fiorisse in Venezia, perchè già vi esisteva una corporazione di pittori, ed un' arca in legno alla Giudeca dicesi dipinta verso il 1262. Nel 1306 *Giotto* trovavasi in Padova, ed in Padova ed in Verona dipinse nel 1316. Seguono quindi i nomi di varj artisti veneti in parte Giotteschi, in parte no, e nel secolo XV trovansi molti pittori illustri muranesi, tra i quali tacere non si debbono i *Vivarini*. Da questi con lunga serie non interrotta di artisti tanto di Venezia, quanto dello stato, si giugne all' epoca della pittura a olio introdotta in Venezia, e quindi ai *Bellini*, al *Carpaccio*, al *Basaiti*, ed alla scuola *Belliniana*, a *Girolamo Santacroce*, ed a *Giambattista Cima* di Conegliano, insigne tra gli ultimi maestri dell' antico stile, come di gran merito fu pure tra questi *Pellegrino* di S. Daniele. Compajono in seguito *Andrea Mantegna*, che uscì dalla scuola dello *Squarcione*, sebbene passasse a figurare da poi come maestro della Lombardia, e molti ebbe in Padova, in Trevigi e nei vicini paesi, scolari ed imitatori; i due *Montagna*, *Pietro Marescalco* soprannominato lo *Spada*, *Liberale* da Verona, *Girolamo dai Libri*, *Antonio Boselli*, ed altri Bergamaschi, e molti lavoratori in tarsía. La seconda epoca de' Veneziani comprende *Giorgione*, *Tiziano*, il *Tintoretto*, *Jacopo* da Bassano e *Paolo Veronese*. Il carattere di questa scuola, o per meglio dire di quest' epoca, viene costituito in gran parte dal colorito, che divenne il più vero, il più vivace, il più applaudito di tutte le scuole; e non tanto dee attribuirsi questo alla qualità de' colori, quanto al metodo di applicarli a ciascun luogo con colpi sicuri, e per così dire di tocco, senza molto impastarli, tormentarli, o strofinarli. Con questi colori essi dipinsero non solo mirabilmente le carni, ma anche le vesti, contraffacendo i panni, le stoffe, i veli, ecc. Del resto quegli antichi pittori studiarono ancora una certa grandezza delle proporzioni, ed in ogni opera idearono bene tutto l' insieme coi passaggi, e colle gradazioni della luce più op-

portune. Alcuni non curarono il rigore del disegno, ma gli artisti veneti in generale, e molto meno i grandi artisti, possono esserne giudicati ignari.

Giorgione e *Tiziano* cominciano l' epoca più bella; il primo fu detto *Giorgione* per una grandiosità sortita dalla natura nell' animo e nella persona, che impresse anche alle sue opere; staccossi dalla minutezza che talvolta osservavasi nelle opere dei *Bellini*, e continuò sempre ad ingrandire il suo stile, facendo più ampj i contorni, più nuovi gli scorti, più vivaci le idee de' volti e le mosse, più scelto il panneggiamento, più naturale e più morbido il passaggio da una ad altra tinta, più forte quindi e di maggiore effetto il chiaroscuro. Il carattere del suo pennello è risoluto, è forte di macchia, ed atto a sorprendere in lontananza. Morì assai presto, ma molti seguaci egli ebbe, che si dicono *Giorgioneschi*, e tra questi Fra *Sebastiano del Piombo*, *Giovanni* da Udine, e forse *Lorenzo Lotto*, che molto studiò anche in Milano le opere di *Leonardo*. Tra i *Giorgioneschi* si distinsero *Jacopo Palma*, *Paris Bordone*, ed il *Pordenone*, che pure ebbe numerosa e fiorita scuola. Altre scuole si accennano in quell' epoca di *Pomponio Amalteo*, allievo del *Pordenone*, e di *Pellegrino* da Udine. *Tiziano* fu condiscepolo per qualche tempo ed emulo di *Giorgione*; ma niuno meglio di lui vide la natura e la ritrasse nel suo vero, ed in tutto ciò che egli prese a trattare, siano figure, o paesi, o altri oggetti, in tutto impresse la sua naturalezza. Gli si oppose da alcuni critici, e principalmente da *Mengs*, di non avere sempre disegnato correttamente; pure riuscì perfetto nel disegnare donne e fanciulli, e ne' ritratti, come dice *Reynolds*, fu pittore del massimo carattere, e come *Zanetti* assicura, *grandi, dotte, magistrali sono per lo più* nei suoi quadri le forme degli uomini. Fu grande nel chiaroscuro, e grandissimo nel colorito; e nelle invenzioni, nelle composizioni, nella espressione nulla operò mai senza consultare la natura. Il sig. *Ticozzi* in un dotto volume ha esposto la storia di *Tiziano* non solo, ma quella ancora di diversi altri pittori *Vecellj*. Il *Lanzi*, seguendo il solito suo ordine, ha tessuto un lunghissimo catalogo di *Tizianeschi* in Venezia, di allievi o imitatori oltremontani, i quali spesso emularono il *Tiziano* ne' ritratti, e de' *Tizianeschi* sparsi per lo Stato Veneto, tra i quali alcuni lasciarono opere degne di memoria. Tra questi

Alessandro Buonvicino, detto comunemente il *Moretto di Brescia*, fu capo di una scuola, e molti scolari ebbe pure altro pittore che fioriva in Brescia col *Moretto*, e che vien detto comunemente il *Romanino*. La serie numerosissima dei *Tizianeschi* ci conduce fino a *Jacopo Robusti* detto il *Tintoretto*, scolaro egli pure di *Tiziano*, ma che col suo ingegno ardì farsi capo di una nuova scuola, nella quale emendare voleva tutti i difetti della *Tizianesca*. Ma egli non ebbe sempre per compagna la diligenza; molto dipinse e forse troppo; produsse alcune opere maravigliose, ed altre ne trascurò per tal modo, che quelle sue rappresentazioni non conservano nè dignità, nè nobiltà, nè carattere. Ebbe tuttavia un numero di scolari e di seguaci, che non accrebbero la di lui fama. Migliore scuola formò forse *Jacopo da Ponte* detto il *Bassano*, che due vie tenne nel dipignere, la prima di ridurre alle loro forme i soggetti con bella unione di tinte, e caratterizzare quindi le figure in fine con libere pennellate; la seconda di formare le figure con semplici colpi di pennello, con vaghe e lucide tinte, e con un certo possesso e quasi una sprezzatura, che davvicino pare un confuso impasto, e da lontano forma una grata magia di colorito. Nell' una e nell' altra maniera spiegò egli una originalità, e questa mostrò anche nel gusto delle sue composizioni. Ebbe a ripetersi molte volte, il che alcuno ha voluto attribuire a povertà di idee, e forse più ancora dipendeva dalle circostanze nelle quali si trovava. Ebbe quattro figli, tutti pittori, due dei quali ottennero grido, e molti altri scolari, che vengono detti *Bassaneschi*. L' ultimo di quest' epoca è *Paolo Calliari* veronese, che perfezionò quella parte della pittura che ancora rimaneva imperfetta, ritraendo in campi grandissimi tutto il più vago dell' arte, architetture, vesti, ornamenti, apparato di servi, e lusso degno di regi. Nel notare i maestri di *Paolo*, *Lanzi* ha aggiunto i nomi di molti pittori veronesi di quel tempo, e quindi ha registrato i di lui contemporanei, tra i quali dee particolarmente distinguersi *Domenico Ricci*, detto il *Brusa Sorci*, che è il *Tiziano* di quella scuola, ed i numerosi scolari e seguaci di *Paolo*, tra i quali due pittori trovansi della famiglia medesima. Fiorirono in quell' epoca in Venezia alcuni stranieri, e tra di essi cita il *Lanzi*, *Battista Franco*, ed il *Sansovino*. *Tiziano*, dic' egli, aveva aperto la strada ai paesisti; i *Bassani* si distinsero nel dipignere animali; ed in Venezia dai pittori

dello stato fu portato il gusto de' grotteschi, mentre *Palladio* e *Sansovino* quello favorivano della quadratura, e continuava a sostenersi con onore la scuola de' musaici.

Nella terza epoca de' Veneti, secondo *Lanzi*, i manieristi del secolo XVII guastarono la pittura, ed appena compajono in quel periodo non del tutto inonorati il *Palma* giovane, ed alcuni di lui seguaci. In quel tempo nacquero le sette dei *naturalisti* e de' *tenebrosi*; i primi, così detti perchè ammiratori del *Caravaggio* e del suo stile plebeo, seguivano solo la natura ed il vero, ma non ne facevano buona scelta; i secondi perchè affettavano di servirsi d' imprimiture scurissime ed oleose, le quali nuocevano spesso alla durevolezza delle opere. Il *Lanzi* ha tessuto una serie dei pittori migliori di quell' epoca, ma per dir vero pochi nomi si distinguono in quel catalogo, e forse solo merita qualche celebrità *Pietro Vecchia*, allievo del *Padovanino*, che altri molti scolari ebbe, le di cui opere sono pressochè dimenticate. Tra i pittori dello Stato Veneto di quel tempo, si registra, solo per essere nato in Bergamo, *Enea Salmeggia*, che educato prima in Cremona dai *Campi*, quindi in Milano dai *Procaccini*, passò in Roma a studiare per quattordici anni in *Raffaello*, e lo imitò finchè visse, nè mai alcuna cosa ebbe del veneto. Abbondò tuttavia quella età di pittori di paesi, di battaglie, di capricci, di fiori e di frutti, di prospettiva; e fuvvi perfino un prete bergamasco detto *Bascheris*, che inventò un nuovo genere detto *inganni di pittura*, ritraendo istromenti da suono, carte di musica, carte scritte, calamaj ed altri oggetti con tale verità e rilievo, che ingannano l' occhio e non si crederebbono a tutta prima dipinti.

Nell' epoca quarta non si ravvisano in Venezia se non stili forestieri e nuovi, e tra questi alcuni, che se non perfetti, parvero per alcun tempo originali, e furono nel loro genere pregiati. Quindi le opere ricercate dei *Ricci*, del *Tiepolo*, del *Canaletto*, del *Rotari*, del *Gardi*; quindi le scuole dello *Zanchi*, del *Bambini*, del *Lazzarini*, del *Piazzetta*, di *Sebastiano Ricci*, del *Balestra*; quindi i pastelli di *Rosalba Carriera*, i paesi di *Marco Ricci*, ed altri simili oggetti, sui quali non giova lungamente arrestarsi. In quell' epoca si aprì in Venezia uno studio per lo restauramento delle antiche pitture, arte che si è sempre da poi or bene or male praticata in quella città.

Gloriosa comincia la scuola mantovana tra le lombarde col *Mantegna* ed i suoi successori che ne costituiscono la prima epoca; segue nella seconda *Giulio Romano*, e la sua scuola numerosa; nella terza, vedendosi questa scuola medesima decaduta, si fonda un' accademia per ravvivarla.

Le scuole di Modena, di Parma, di Cremona, di Milano, cominciano tutte in una prima epoca cogli antichi; la prima nel XIII secolo, la seconda nel XII, la terza nel XIV, qualora non si ammettano alcune opere incerte anteriori; la quarta pure nel secolo XIV, non essendone ben chiare le memorie più antiche. Nella seconda epoca, cioè nel secolo XVI, si imitano in Modena *Raffaello* ed il *Correggio*; in Parma il *Correggio*, e i numerosi successori della sua scuola trionfano; fioriscono in Cremona *Camillo Boccaccino*, il *Sojaro*, i *Campi*; in Milano il *Vinci* stabilisce gloriosa accademia di disegno, forma valorosi allievi, e molti nazionali continuano a professare l' arte con grandissima lode fino a *Gaudenzio*. Nella terza i Modanesi nel secolo XVII diventano per lo più seguaci ed imitatori de' Bolognesi; i Parmigiani, fatti allievi dei *Caracci* e di altri di diversa scuola, ne seguono lo stile fino alla fondazione dell' accademia; tra i Cremonesi va alterandosi la scuola de' *Campi*, ed a stento la sostengono il *Trotti* ed alcuni altri; in Milano i *Procaccini* ed altri pittori nazionali e stranieri stabiliscono nuove accademie e nuovi stili. Nella quarta più non si parla dell' arte degenerata presso i Modanesi ed i Parmegiani; in Cremona s' introducono maniere di altre scuole, ed in Milano dopo *Daniele Crespi* la pittura va peggiorando; si fonda una terza accademia per migliorarla; e richiamati alla dovuta venerazione gli antichi principj e le massime del grandissimo *Lionardo*, torna l' arte a quel grado di splendore, in cui tuttora si conserva, sebbene mancati ci siano in epoca recente due sommi artisti.

Gli antichi della prima epoca cominciano in Bologna ed in Ferrara nel secolo XIII, in Genova nel XIV. Nella seconda la scuola bolognese adotta maniere diverse dal *Francia* fino ai *Caracci*; i Ferraresi dal tempo di *Alfonso I* fino ad *Alfonso II*, ultimo degli Estensi in quella città, emulano i migliori stili d' Italia; tra i Genovesi fioriscono *Perino del Vaga* ed i di lui seguaci. Nella terza compajono in Bologna i *Caracci*, gli allievi loro e i loro successori fino al *Cignani*;

i Ferraresi derivano pur essi varj stili dalla scuola di Bologna, ma l'arte decade, e si fonda una nuova accademia per sollevarla; decade pure la pittura per alcun tempo in Genova, e solo si rinvigorisce per opera del *Paggi* e di alcuni stranieri. Nella quarta epoca più non si parla de' Ferraresi; ma in Bologna il *Pasinelli*, e più ancora il *Cignani*, cambiano totalmente lo stile di quella scuola; sorge quindi l'accademia Clementina, e con essa si tenta di ritornare l'arte nel suo primiero splendore; in Genova, perduti gli stili patrii, sottentrano il romano e il parmense, e colà pure si stabilisce un' accademia.

Il Piemonte non può vantare una scuola; alcuni stranieri vi dipinsero fino dal secolo XIV, ed alcuni pochi pittori nazionali vi fiorirono fino al cadere del secolo XVI. Più numerosi furono questi nel XVII, ed allora si fondò in Torino un' accademia. Nel XVIII s' introdusse colà la scuola di *Beaumont*, e l' accademia rinnovossi sotto la di lui direzione. Questa fu munita di nuovi regolamenti nel 1778.

Volgendo una rapida occhiata alla storia che abbiamo finora analizzata, si possono facilmente raccogliere alcune conseguenze: 1.° che l'arte della pittura, rigorosamente parlando, non perì mai del tutto in Italia, perchè in ogni paese se ne trovarono vestigi, anteriori talvolta al secolo XII; 2.° che in ogni paese d' Italia nel secolo XIII quest' arte apparve già risorta, e mostrò di fare degli slanci verso il suo perfezionamento; 3.° che sul finire del secolo XV ed al cominciare del XVI si vide l' arte in ogni luogo portata al più alto grado di perfezione, giacchè anche le provincie più rimote e quelle dove minori erano i mezzi d' istruzione, non rimasero insensibili agli sforzi fatti per lo ingentilimento e per il perfezionamento dell' arte dai più grandi ingegni della Toscana e della Romagna; 4.° che i progressi dell' arte andarono sempre di pari passo con quelli delle lettere, della filologia, dell' antiquaria e col buon gusto delle produzioni letterarie; 5.° che l' arte presso che in egual tempo ebbe a decadere in tutte le diverse provincie d' Italia, allorchè si trascurarono gli antichi originali, ed allo studio della antichità e delle bellezze naturali si sostituì un gusto chimerico e capriccioso, e l' amore della novità; 6.° che più o meno si mantenne ne' diversi luoghi lo splendore dell' arte, in ragione dell' affetto e dello studio che si conservò per

gli antichi originali, e della cura che alcuni ingegni mostrarono di non distaccarsi totalmente in mezzo alla corruzione del gusto dalla osservazione della natura; 7.° finalmente che non si riuscì a liberarsi più o meno dalla corruzione universale, dai vizi delle scuole, dagli stili ammanierati, ecc., se non tornando ai principj medesimi, per mezzo de' quali l' arte era risorta dopo i secoli della barbarie, cioè riformando il gusto sulla osservazione e sullo studio del vero e del bello, sui grandi modelli degli antichi, sui precetti de' sommi maestri e specialmente di *Lionardo*.

Capo VII.

Osservazioni sulla storia della pittura in Italia.

Un libro è stato pubblicato in Parigi colle stampe di *Didot* nell' anno 1817 col titolo di *Storia della pittura in Italia*, del quale si sono finora veduti due volumi in 8.° Parlando lungamente l' autore della libertà e delle fasi alle quali andò soggetta nell' Europa dal secolo V fino al XII e XIII, e della nascita delle repubbliche italiane, sembra egli favorire la opinione, che dallo spirito solo di libertà avesse origine lo splendore straordinario al quale giunsero le arti in Italia. Divertendo però nel suo ragionamento da questo primo elemento, passa ad accennare come una delle cause principali dell' incremento delle arti, e specialmente della pittura, la liberalità illimitata che in quella età i grandi ed i potenti mostrarono per le cose e le persone riguardate come sacre, e quindi è venuto a stabilire tre principj della grandezza delle arti, la ricchezza del popolo, la forza delle passioni, la religione esaltata. Un gusto innato per la bellezza ha egli pure ravvisato negli Italiani, che forte in essi ha giudicato quanto era l' amore di patria per i Cretesi, in prova di che ha citato la frase comune in bocca del popolo italiano: *Oh Dio! quanto è bello!* Ma di questa idea, di questo gusto del bello, perduto interamente nei secoli della barbarie, converrebbe pure indagare il principio e la causa nell' epoca del rifiorimento delle arti; e questa non si troverebbe radicalmente se non nella propagazione de' lumi, nella cultura dello spirito, nel risorgimento medesimo delle scienze e delle lettere, che gli animi degli Italiani rivolsero alla attenta

considerazione dei grandissimi originali dell'antichità, e delle forme più belle della natura.

Per quanto le pitture del secolo XIII manchino di grazia e di eleganza, per quanto secche debbano sembrare in confronto delle opere, e di quelle principalmente dei sommi artisti, dei secoli posteriori, non può ammettersi la proposizione ardita di quello scrittore, che alcuna delle pitture di quel secolo paragonare non si potrebbe neppure con quelle rozze immagini miniate di madonne o di santi, che si vendono sui mercati o sulle fiere. Già si era cominciato in quel secolo a disegnare le teste con verità ed altresì con una certa eleganza, già si era cominciato a colorire con forza e con vivacità, e solo le parti meno importanti e le vesti principalmente, non erano trattate con uno studio di anatomia, che ancora non si conosceva, o piegate con morbidezza.

Una riflessione curiosa o piuttosto un curioso ravvicinamento ha fatto quello scrittore, indicando che un uomo nato col *Tiziano* nell'anno 1477 avrebbe potuto convivere col *Tiziano* medesimo, con *Lionardo*, con *Michelangelo*, con *Raffaello*, col *Correggio*, col *Giorgione*, col *Tintoretto*, col *Bassano*, con *Paolo Veronese*, col *Garofolo*, con *Giulio Romano*, con Fra *Sebastiano del Piombo*, con *Andrea del Sarto*, e con molt'altri grandi maestri di quelle età. Non indica egli la cagione, per cui dall'anno 1452 fino al 1494 nascessero nove de' più celebri pittori; ma torna al suo principio, che i grandi pittori uscirono da un secolo di grandi passioni, e come cagioni secondarie allega la pace che regnava allora in Italia, la dolce azione dei governi, il commercio e l'agricoltura sostenute con attività, la popolazione delle grandi città aumentata, e la passione degli Italiani per le arti. La pittura, soggiugne egli, preparata da un secolo di riposo, di ricchezze e di passioni, fiorì anche in mezzo alle battaglie ed alle rivoluzioni degli Stati; dubita però egli che la pittura cadesse, allorchè i sovrani si mossero a guerreggiare fuori dell' Italia.

Molto, e forse troppo, attribuisce egli alla munificenza de' *Medici* ed al secolo di *Leone X*, ragionando dello splendore delle arti e massime della pittura in Firenze; a Venezia mostrasi persuaso che la pittura rinascesse independentemente dai progressi che le arti belle in Firenze facevano; e questa opinione non è certamente mal fondata. Non così facile

sarebbe il sostenere la di lui tesi, che la pittura fiorì in Roma sotto i papi conquistatori, e languì sotto i devoti. Senza andare, come egli fa, a cercare nei motti di *Pasquino* la causa della fermezza del buon gusto romano, si può benissimo accordare che l' opinione pubblica servì in Roma opportunamente ad una più convenevole distribuzione della gloria.

Parlando dello splendore delle arti nel secolo XVI, si sforza di trovarne la ragione nella opulenza, nel poco lusso personale, nelle somme enormi che i ricchi si trovavano di avanzo in capo all' anno senza sapere che farsene, nella vanità, nello zelo per la religione e l' ornamento delle chiese, e nell' amore del bello e del grande, che tutte le classi degli uomini portava ad innalzare monumenti. Sebbene egli non sia d' avviso che i tipi della pittura cristiana fossero i più favorevoli all' incremento della pittura, favorevolissimo reputa tuttavia ai progressi di quell' arte l' uso dagli Italiani introdotto di coprire di pitture le muraglie, e talvolta ancora le esteriori degli edifizj, non che molte masserizie, tutte le casse e cassette nuziali, molti strumenti guerrieri, e perfino, dic' egli, le briglie dei cavalli.

Non conobbe quello scrittore la storia dell' arte di Milano, o piuttosto delle scuole milanesi; ignorando l' esistenza del *Foppa* e della sua scuola, non conobbe che *Lodovico il Moro*, il quale chiamò, dic' egli, *Leonardo*, e fece nascere *Bernardino Luino*; tutti credette quindi spariti i pittori, e l' arte annichilata, dachè quel duca fu tratto prigioniero in Francia, del che troppo è chiara la falsità. Non curò egualmente o sprezzò le scuole napoletane, e del Piemonte disse che la pittura non vi fiorì se non come una pianta esotica coltivata a stento, per venire a conchiudere capricciosamente che la Sicilia avrebbe dato grandi pittori, se introdotto vi si fosse il costume di far dipignere, e se avesse sortito il governo e le ricchezze dell' Inghilterra.

Nel corso però di quella storia accorda quello scrittore all' Italia l' onore di avere posseduto pittori ne' secoli più barbari. A *Cimabue* tanta gloria attribuisce, che senza di esso, dic' egli, noi non avremmo avuto *Andrea del Sarto*; eguale gloria a un di presso attribuisce a *Giotto*, senza del quale i pittori successivi sarebbono stati ancora meno felici di quello che egli fu. Difficilmente però potrà ammettersi il paragone da esso istituito del poeta francese *Rotrou* con *Giotto* e *Cimabue*, e di *Corneille* con *Michelangelo*.

Una osservazione parrà forse strana, e non lo è di fatto, cioè che gli antichi pittori leggevano la Bibbia, e che questa lettura è stata per lo più trascurata dai moderni. Questa lettura poteva certamente riempierli di sublimi idee, e se ne vede una prova nelle loggie Vaticane di *Raffaello*. Altra riflessione non disprezzevole di quell' autore cade sui costumi dell' età dei *Medici*, nella quale i dotti, gli artisti, gli uomini di spirito, in luogo di farsi cortegiani, si facevano corteggiare essi medesimi, e forse non è mal collocata l' osservazione, che gli artisti accolti con paterna bontà dai *Medici* e dagli *Estensi*, l' influenza ed il potere accrebbero di quelle famiglie. Certo è che si diffuse allora in Italia una specie di moda di proteggere le arti e le lettere, e questa produsse i copiosi monumenti, le pitture e le sculture più maravigliose. La prospettiva introdotta nella pittura venne a perfezionarne il meccanismo; i pittori migliorarono quindi il disegno, il chiaroscuro ed il colorito, dal che però non nasce la legge costante da quello scrittore stabilita, che studiare si debba il disegno in *Raffaello* ed in *Rembrandt*; il chiaroscuro nel *Correggio* ed in alcuni pittori viventi; il colorito nel *Tiziano* e nei pittori francesi. Egualmente potrebbe suscitarsi alcun dubbio sulla tesi, che al secolo XVI, ricco di spirito e di energia, non mancò se non la scienza delle idee, giacchè le opere de' grandi maestri di quel secolo provano il contrario, nè era d' uopo a *Michelangelo*, come afferma quello scrittore, il leggere 30 pagine di *Destutt-Tracy* per innoltrarsi nella carriera del sublime. Ella è pure una frase ardita di quello scrittore lo asserire ch' egli fa, che il *Pisano* imitò l' antico, *Cimabue* e *Giotto* copiarono la natura, *Brunelleschi* aggiunse la prospettiva, *Masaccio* l'espressione, e che dopo questi *Lionardo*, *Michelangelo*, il *Frate*, ed *Andrea del Sarto* comparvero tutto ad un tratto come lo scoppio finale d' un fuoco d' artifizio, dopo il quale non rimane più nulla.

Venendo al particolare di alcune scuole, dice egli che il disegno forma la gloria della firentina, una espressione soave e melanconica quella della lombarda, la verità e lo splendore dei colori quella della veneta, e che la bolognese era fatta per imitare felicemente tutti i grandi pittori, mentre *Guido* vi portava la bellezza al grado più elevato. Mostrasi quell' autore persuaso che un amore appassionato possa contri-

buire a formare un artista insigne, e che pittori divenire potrebbono tutti gli uomini dotati di curiosità e di sentimento vivo della bellezza. Ridicolo è il dire che la scuola romana fu grandiosa a cagione del *Coliseo* e delle altre sue maestose ruine, che Venezia fu voluttuosa, Firenze dotta, ecc.; nel confronto però tra Firenze e Venezia giustamente si osserva, che mentre i veneti pittori distinguevansi per la naturalezza, più dotte, più ragionate erano le composizioni de' Fiorentini. Nè dal vero si allontana quell' ardito scrittore, allorchè un confronto istituendo tra *Lionardo* e *Raffaello*, nota che l' uno e l' altro traevano diversi effetti dalla natura; che alcune opere sembrano parti di un pennello medesimo; che se però l' occhio anche esercitato ingannano, non ingannano l' anima sensibile. Del *Correggio* dice che la grazia della espressione riunì a quella dello stile, e che *Lionardo* ne fu in alcun modo precursore nel chiaroscuro.

Non mancano in quel libro alcune idee belle, e dettate dalla vivacità forse più che da un maturo giudizio; si è perciò giudicato opportuno il farne alcun cenno, potendo queste servire a rischiarare i principj generali e filosofici della storia della pittura.

Capo VIII.

Delle scuole di pittura fuori d' Italia.

Siccome noi abbiamo abbozzato la storia della pittura in Italia dal suo risorgimento fino al presente, seguendo in gran parte le traccie del *Lanzi* il quale ha trattato nella sua storia ripartitamente delle diverse scuole; così per compiere questo abbozzo faremo alcun cenno della storia della pittura dopo il suo risorgimento nelle altre regioni fuori d' Italia, ragionando brevemente delle scuole che in quelle si formarono.

Si parla di una scuola francese, sebbene, come opportunamente osserva il sig. *Levesque*, il carattere di questa scuola sia quello di non avere alcun carattere particolare, e gli artisti francesi abbiano imitato a vicenda i pittori fiorentini, o lombardi, romani, o veneziani, cercando alcuni di distinguersi con qualche tratto di originalità.

Sia come si vuole, la Francia non può citare tra i più antichi lavori se non alcune pitture sul vetro, ed alcune mi-

niature, e la prima epoca dell' arte in quel paese non può riconoscersi se non sotto *Francesco I*, che dall' Italia chiamò il *Rosso* ed il *Primaticcio*, valenti pittori; e sotto quei maestri lavorarono diversi Francesi, non vedendosi che alla istruzione pittorica di quella nazione o alla formazione di alcuna scuola abbia contribuito *Leonardo*, già vecchio e vicino al suo termine. Si citò in quel secolo *Giovan Francesco Cousin*, pittore di qualche merito, che morì nel 1590. Dopo la morte di *Francesco I* la pittura cadde totalmente in Francia, e non risorse se non sotto *Lodovico XIII.* Allora tornò d' Italia certo *Blanchart*, che avendo imparato a Venezia, fu detto il *Tiziano* francese. Il *Pussino* fu valentissimo pittore, ma esercitò sempre i suoi talenti in Italia. Egli formò in Italia *Le Brun*, che fondò in Francia il primo una accademia di pittura, ed ebbe rivale *Le-Sueur.* Negli ultimi tempi certo sig. *Vien* meritò di essere detto il rigeneratore della scuola francese, e di fatto contribuì molto a spargere tra i suoi scolari il buon gusto delle opere antiche, ciò che con lode ha continuato a fare il sig. *David.* A *Luigi XIV* deesi la fondazione dell' accademia di Francia in Roma, sulla quale ha scritto un curioso saggio, da noi altrove citato, il conte *Algarotti.*

Anche la denominazione, che trovasi usata comunemente, di *Scuola tedesca*, potrebbe soffrire alcuna opposizione, perchè la Germania offre piuttosto una serie di artisti isolati, che non quella di allievi di una scuola. Egli è bensì vero che nell' età di mezzo, mentre le arti e le scienze erano in tutta l' Europa neglette, la Germania coltivava al pari dell' Italia le arti del disegno. Gl' imperadori e gli altri principi ornavano i loro palazzi, e le doviziose badie arricchivano le loro chiese con una quantità di pitture e di sculture fatte nel gusto di quel tempo. Di rozze miniature si ornavano altresì i codici delle biblioteche ed anche i liturgici o rituali. Ma di quegli antichi pittori non si conosce il nome; e la storia dell' arte tedesca comincia propriamente nel secolo XV con *Alberto Durero*, detto comunemente *Alberto Duro*, i di cui quadri furono stimati dallo stesso *Raffaello*, ed i di cui intagli in rame sono ancora oggetto della comune ammirazione. *Roth* ne ha pubblicata la vita a Lipsia nel 1791.

Citansi ancora tra i Tedeschi *Luca Cranach*, *Giovanni Holbein*, ed altri artisti di gran merito, tra i quali non deb-

bono ommettersi la celebre *Maria Sibilla Merian*, pittrice di storia naturale, *Mengs*, tuttochè vissuto in Roma, ed i signori *Tischbein*, *Füger*, *Gessner*, ecc., tra i più recenti.

Sotto il nome di scuola fiamminga si comprendono d' ordinario i pittori più celebri che fiorirono nel Belgio. Quel paese, ricco di natura ed industrioso, alimentò per gran tempo tutte le arti di lusso. *Van Eyck*, se non inventò il primo la pittura a olio, fu tra i primi che l' adoperarono con perfetta riuscita. La scuola fiamminga portò al maggior grado di eccellenza quella parte dell' arte che riguarda l' impiego ed il maneggio de' colori. Ne' giuochi di luce, nei colori e nei toni de' medesimi, quella scuola si avvicinò più d' ogni altra alla natura. Alcuni hanno rimproverato ai Fiamminghi di essere rimasti inferiori alle altre scuole per il disegno; e sebbene questo si avveri di alcuni, si può dire che altri hanno compensato questo difetto con una imitazione così diligente della natura, che in questa parte hanno trovato pochi emuli. I pittori più celebri di questa scuola sono *Crayer*, *Jordans*, *Rubens*, *Vandyck* per le grandi opere; *Brower* e *Teniers* per le picciole, *Swanefeld* per i paesi. Sono altresì celebri *Brill*, *Steanwich*, *Van Voss*, *Spranger*, *Breughel*, *Teniers* il figlio, ed altri. *Descamps* ha scritto le vite de' pittori fiamminghi.

Molti valenti pittori ha avuto pure l' Olanda; e la scuola olandese sembra non avere avuto in vista altro oggetto, se non quello di imitare la natura nel disegno e nel colorito, senza punto occuparsi della bellezza delle teste e della nobiltà delle forme. Quindi gli Olandesi hanno dipinto in preferenza taverne, *tabagie*, fucine, corpi di guardia e feste campestri, comunicando alle loro figure l' espressione delle passioni bensì, ma d' ordinario di quelle più comuni al basso popolo. Per questo *Hagedorn* ha dato alla scuola olandese il titolo di *scuola del vero*, e la verità rende assai graditi i suoi quadri, tanto più che le parti vi sono d' ordinario ben finite, molto studiati gli accessorj, e vi si veggono sovente prodotti gli effetti più sorprendenti del chiaroscuro. Sono anche molto stimati i paesisti olandesi, in quanto che presentano un ritratto fedele di un dato spazio di terreno. Si sono altresì esercitati gli Olandesi nella prospettiva, nelle marine, nei quadri di animali, di fiori, di frutti, di insetti, e nei ritratti in picciolo. Si sono veduti mazzi di fiori elegantissimi,

rappresentati col gambo immerso in un' ampolla di vetro; ed accostando al quadro il lume della candela, si scorgeva nel vetro il ritratto, come nell' acqua naturalmente guardando si ravvisa, dell' autore del quadro.

Si citano con onore in questa scuola *Luca* di Leida, *Van Veen*, *Bloemaert*, *Breenberg*, *Vouwermans*, *Van der Velde*, *Pietro di Laar* detto il *Bamboccio*, *Gerardo Dow*, *Nicola Berghem*, *Rembrandt*, *Van der Werf*, ecc. *Wegermann* ha illustrato in tre grossi volumi in 4.° le opere degli artisti olandesi.

Nel 1769 si è formata sotto gli auspicj del governo una scuola inglese. Questa scuola non è molto conosciuta fuori d' Inghilterra se non per le sue stampe, nelle quali si è osservata più volte saviezza di composizione, bellezza di forme, elevazione d' idee, verità di espressione. *Reynolds* ha diretto per lungo tempo quella accademia, e gode molta reputazione la stampa fatta sul di lui quadro del conte *Ugolino*. Tra i buoni pittori inglesi citansi *West*, *Kocley*, *Gensborough*, *Brown*, ed alcuni eccellenti pittori di cavalli. *Dallavay* pubblicò gli aneddoti delle belle arti in Inghilterra.

La Spagna ed il Portogallo hanno avuto alcuni buoni pittori, piuttosto che buone scuole. Molti Spagnuoli e Portoghesi divennero pittori e scultori in Roma ed in Firenze, e portarono alla patria loro il gusto de' buoni insegnamenti e degli eccellenti modelli. Si parla in alcuni libri di un' accademia di Spagna e di altra di Portogallo in Roma; ma queste non consistono se non in alcuni allievi che da quegli stati si spediscono in Roma ad imparare il disegno.

Non giova parlare delle recenti pitture persiane ed indiane, che sono tutte capricciose, e molto meno di quelle de' Cinesi che non avranno mai pittura finchè non avranno prospettiva. Le loro figure mancano per lo più di disegno, e non si fanno distinguere che per una vivacità singolare di colorito. La rozzezza di quel popolo nel disegno, ed il poco studio delle proporzioni, si vede al solo gettar l' occhio sulle tappezzerie, sui quadri e sulle porcellane cinesi o giapponesi, ed anche sull' opera di *Pietro Schenk*, che ha pubblicata una raccolta sotto il pomposo titolo di *Maraviglie della pittura cinese e surattena*, tratte dalle tavole e dai vasi. Crediamo però di far cosa grata ai nostri lettori, esponendo nella tav. IX il disegno di una pittura cinese inedita, eseguita su

Pittura Cinese

di un piattello, singolarissima per le sue forme, per l'aggruppamento delle figure e per la espressione che è data a molte delle medesime. Questa è ben altro che tutte le maraviglie prodotte dallo *Schenk*, e tuttavia non gioverebbe a provare che i Cinesi siano pittori. Forniti essi di colori vivaci e bellissimi, meglio di tutto riuscirebbero nel dipignere fiori, frutti, uccelli, insetti ed altri animali; ma sgraziatamente non sanno attenersi rigorosamente alla natura, non sanno o forse piuttosto sdegnano di copiarla con esattezza e fedeltà; i loro fiori sono spesso esagerati, il che si vede anche nella frequente rappresentazione dell' *hybiscus rosa chinensis*, che si coltiva ne' nostri giardini; non mai si vede dipinto un albero che pieno non sia di nodi come le canne, e contorto e ripiegato stranamente; gli scogli medesimi non sono quali la natura li presenta, ma tutti a un di presso delineati su di uno stesso modello, probabilmente capriccioso; gli uccelli, gli insetti, i pesci, sono per lo più arricchiti di penne, di squame e di colori creati da quella stessa immaginazione che ha presso i Cinesi moltiplicate le figure dei draghi: gli animali per lo più sono mostri, e se pure alcuna volta le teste si avvicinano alla verità, alla natura, le gambe e le altre parti sono d'ordinario storte e contraffatte. Non mai ombra di verità nelle architetture, o ne' paesi; non mai giusta proporzione nelle figure. Quella nazione sa meglio modellare che dipignere, perchè alcune figure di animali in porcellana veggonsi formate con maggiore esattezza; e presso lo scrittore di queste memorie vedesi un cane pure di porcellana, la di cui testa è dotata di moltissima espressione, sebbene tutta la figura sia sproporzionata e scioccamente colorita di verde.

Alcuna volta i Cinesi si sono adattati a ricopiare i disegni mandati loro dalle nazioni europee. Si sono veduti vasi dipinti alla Cina con disegni d'ornamenti colà spediti da Londra e da Parigi. Parlasi pure di certo *Castiglioni*, che portò alla Cina il gusto italiano della pittura, e coi colori cinesi o coll' ajuto di cinesi artisti produsse quadri di storia di un effetto sorprendente. Queste maraviglie debbono trovarsi nella Russia. Non è però recente tra i Cinesi la imitazione di opere dei pennelli europei, perchè si sono vedute alcune tazze di porcellana delle più antiche con pittura rappresentante una donna con un bambino, della quale non poteva l'artista avere pigliato l'idea ed anche in parte il disegno, se non da qualche quadro italiano della Madonna.

Capo IX.

Delle diverse parti della pittura, e prima di tutto della invenzione e della composizione.

L'invenzione, che è la prima operazione del pittore, nel linguaggio delle arti non indica già una scoperta, ma bensì una scelta che l'artista fa degli oggetti convenienti al suo argomento. Il pittore e lo scultore non inventano adunque cose nuove, ma le pigliano dalla storia, dalla favola, più di tutto dalla natura, le traducono, per così dire, nell'arte loro, e questa traduzione dicesi *invenzione*.

Conviene che l'artista raccolga queste idee nella sua immaginazione per dirigerle tutte al suo scopo; e quindi l'invenzione abbraccia tutte le altre parti principali della pittura, la composizione, la distribuzione, l'espressione, il chiaroscuro, il colorito, i panneggiamenti, gli accessorj.

L'opera è perfetta e felice, se perfetta e felice è l'invenzione; ma la perfezione di questa consiste nella unità, cioè nel principio, che per quanto varj sieno gli oggetti in un'opera, tutti concorrano a formare un tutto semplice ed uno, che alletti la vista, occupi la mente e parli al cuore. *Raffaello* meglio d'ogni altro ha posseduto il talento della invenzione.

Non basta che il soggetto o l'argomento sia unico, ma dee anche destare interesse, e per questo l'artista non dee mirare che al grande, e poco curarsi delle parti che diconsi di *dettaglio*, e degli accessorj, massime ove questi non siano necessarj. Affine di colpire l'immaginazione, egli è anche necessario che non si scuopra l'arte che tutto fa, non si vegga troppo studiato l'artifizio del pittore.

Se si vuol dare molta grandiosità all'invenzione, conviene evitare la moltiplicità delle figure, giacchè è assai difficile che in molte figure l'una non distragga l'attenzione dall'altra, e che il tutto insieme non desti l'interesse principale che l'artista si era proposto.

La *composizione* consiste nel porre insieme più cose, ed ordinarle con grato effetto; e questa operazione dicesi anche talvolta *distribuzione*. Sembra a prima vista che una sola figura non possa essere composta; ma lo è bensì, allorchè le sue parti sono riunite convenientemente alla intenzione dell'artista.

Ben di rado accade che la storia, la favola, la natura, ci presentino le cose, quali debbono essere; il più delle volte vi si trova eccesso, o difetto. Nella composizione si depura il tutto ad oggetto di ottenere l' effetto desiderato, che è quello d' interessare, di piacere, di istruire.

Nella composizione entra la scelta. La natura si presenta eguale a tutti; ma l' artista dee nella natura discernere ciò che gli conviene. La composizione contribuisce anche al carattere, ò sia alla scelta del bello secondo le varie sue relazioni, giacchè la bellezza di una Venere non è quella di una Diana, di un Ercole, o di un Apollo. L' artista dee considerare le relazioni degli oggetti tra di loro, e quelle degli oggetti con noi medesimi. Colla composizione il pittore dee cercare la strada di giugnere al fine che si è proposto, di giugnervi il più presto, e di ottenere col meno il più, coi minori mezzi il maggiore effetto possibile. Scelto che egli ha un soggetto interessante, conviene che egli lo esponga in un solo punto di vista, e quindi nasce unità della composizione, unità di azione, di tempo, di luogo, di costumi, di disegno, d' interesse.

Gli episodj possono ammettersi; ma debbono avere un legame così stretto coll' argomento principale, che non si possa togliere una figura, senza che l' opera cada, o perda del suo pregio. Giova talvolta negli episodj la negligenza, per dare maggiore risalto al soggetto principale, ma anche quella negligenza richiede arte finissima.

L' espressione ed anche l' interesse non debbono necessariamente riunirsi in una sola persona, e debbonsi anzi distribuire gradatamente dalla figura principale a tutte le subalterne; ma è necessario bensì che si uniscano in un sol punto. Un solo momento dell' azione dee destare interesse; l' antecedente ed il conseguente non giovano a nulla per il pittore.

Dee pure introdursi nella composizione la convenienza, che è la relazione tra le parti essenziali e le accessorie della rappresentazione. Nulla debb' essere fatto senza motivo. Il paese, l' architettura, le vesti, tutto quello che può entrare nella composizione, tutto debb' essere conveniente, tutto relativo all' assunto, all' intenzione, all' argomento principale.

Alcuni hanno raccomandato nella composizione l' osservanza del precetto Oraziano del *lucidus ordo*, intendendo con ciò che evitare si debba la confusione degli oggetti. Un effetto

gratissimo risulta dalla ben ordinata disposizione delle figure e dei lumi, e dalla situazione di ciascuna figura in modo che una sola primeggi, e le altre in sufficiente distanza possano muoversi comodamente, ed essere vedute distintamente dall' occhio dello spettatore, che passeggia per entro al quadro. Quindi la disposizione artificiosa de' gruppi ecc. Ma forse il *lucidus ordo* dovrebbe anche intendersi in questo senso, che la composizione debb' essere chiara, e l' argomento della medesima, cioè l' intenzione del pittore rendersi facilmente nota a chi guarda il quadro, senza che si abbia a fare molto studio per intendere il soggetto, o nascere possano dubbj o contese sul fatto rappresentato. A questo contribuisce sommamente lo studio del carattere e la scelta fatta dell' azione nel momento del maggiore interesse. Nulla debb' esservi di contraddittorio, di oscuro, di ambiguo.

Gli eruditi possono talvolta rendere un utile servigio agli artisti, indicando loro i fatti, gli argomenti più gloriosi della storia, i più sentimentali, i più espressivi, i più pittorici di loro natura, ed i caratteri dai quali debbono essere accompagnati. *Bardon* ha scritto tre volumi di storia universale, trattata solo relativamente all' arte della pittura; e nelle scuole e nelle accademie la composizione pittorica propriamente detta dovrebbe formare argomento di un insegnamento tutto particolare.

Capo X.

Del disegno.

Il disegno, che è una delle parti più essenziali della pittura, è l' arte di imitare con tratti di penna, di matita, o d' altra simile materia, le forme e i contorni che gli oggetti ci presentano alla vista. Siccome non avvi nella natura oggetto, i di cui contorni e le di cui forme non siano composte di figure geometriche semplici, o combinate le une colle altre, sarebbe opportuno che i pittori cominciassero dal disegnare queste figure, e si abituassero a delinearle senza ajuto di riga, o di compasso, perchè in tal modo acquisterebbero una giustezza d' occhio che è l' unica guida per disegnare correttamente. Allorchè si disegnano con franchezza le figure geometriche, non si trova grande difficoltà a disegnare tutte le forme della natura.

Il disegno si perfeziona quindi colla delineazione dei contorni de' buoni modelli. Le migliori statue antiche danno le proporzioni più belle del corpo umano. Allorchè si tratta di accompagnare i disegni d' ombre e di lumi, cioè di dar loro un risalto col chiaroscuro, giova moltissimo il copiare i bassirilievi Ma la natura non si può disegnar bene, se non si conoscono i principj della prospettiva e della anatomia. Colla prima si scuopre la vera causa delle apparenze de' corpi nelle differenti situazioni in cui trovansi riguardo all' occhio dello spettatore; colla seconda si scuopre la causa delle forme che prendono le carni relativamente alle ossa, ai muscoli ed ai differenti loro moti. Per disegnare con metodo una figura si tira una linea a piombo di tutta la figura medesima, si fissano indi con linee o con punti le grandezze che dare si debbono ad una parte, e la proporzione di questa serve di scala comparativa a tutte le altre. La linea verticale serve anche a mantenere l' equilibrio della figura, ed in questa parte era osservantissimo il cel. *Lionardo*. Ciò che si è detto di una figura, dee applicarsi a tutte quelle che entrano in una composizione.

Corretto dicesi il disegno, nel quale è fedelmente imitata la natura; *bello* dicesi, allorchè il modello vivente viene riformato sulle bellezze dell' antico. Gli errori rendono il disegno scorretto; la mancanza della scelta e dello studio del bello lo rendono privo di bellezza e di nobiltà; non compare grandioso, se si osservano le forme più limitate della natura; non è elegante, se non è svelto. Conviene altresì che la figura presenti l' idea dell' aria e del moto.

Siccome non si disegna mai pelle senza rappresentare quello che sta sotto, così sotto i panneggiamenti debbonsi indicare le parti che ne sono coperte. Gli animali debbono essere studiati nella natura, e si dee prestare particolare attenzione al loro carattere speciale.

Siccome il paese non può mai disegnarsi di grandezza naturale, conviene quindi ridurlo colle dovute proporzioni, se non matematiche, almeno visuali, e conviene portare lo studio principalmente ad imitare con esattezza la natura nelle forme generali, nelle masse d' ombra e di lume, e nelle forme particolari degli alberi, de' rami, delle foglie, ecc.

Le differenti parti di una figura debbono corrispondere tra di loro, secondo il carattere che a quella vuol dare l' artista.

Se le braccia sono muscolose, debbono esserlo anche le gambe, e così può dirsi del resto.

Nel disegno fa d' uopo d' esattezza assai più che di destrezza. I contorni non debbono essere alterati, nè caricati in alcun modo; diversamente gli oggetti rappresentati divengono secchi, o pesanti, se alcun poco si alterano le proporzioni della lunghezza, o della larghezza. Per mezzo del disegno ciascun oggetto riceve la vera forma atta a produrre sull' anima un effetto, e quindi il quadro riceve la vita. Il disegno comincia l' illusione; il colorito la compie.

Vincenzo Danti fino dalla metà del secolo XVI avea trattato *delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare o ritrarre si possono con l' arte del disegno. Firenze, Torrentino*, 4.°; e *Bernardo Genga* nel secolo successivo aveva pubblicato l' *anatomia per uso ed intelligenza del disegno*. Roma, fol.

Capo XI.

Del chiaroscuro e del colorito.

Il *chiaroscuro* non nasce che dalla sola distribuzione della luce e dell' ombra; o piuttosto è l' effetto della luce la quale, cadendo sugli oggetti opachi, li rende più o meno chiari per la sua incidenza, o più o meno scuri a misura che di luce sono privi. La luce che parte da un punto, non illumina l' oggetto egualmente in tutte le sue parti, perchè i raggi più immediati illuminano più vivamente che non gli altri distribuiti in parti più lontane. Così pure se un oggetto è rotondo, o disposto a piani inclinati, i raggi non vi cadono perpendicolari, e se i raggi incontrano un corpo che ne nasconda un altro, quest' ultimo rimane privo di luce diretta. Ora da tutte queste incidenze di luce e d' ombra deriva la scienza del chiaroscuro. I corpi illuminati presentano continuamente innumerabili modificazioni di luce e d' ombra, e fra queste sono osservabili particolarmente i così detti *riflessi* de' raggi, che percuotendo i corpi in certe direzioni, ribalzano sui vicini. Questi sono o di semplice luce, o colorati. Le digradazioni semplici della luce in ragione de' piani, si estendono quindi dal suo maggiore splendore fino ad una privazione totale in quelle profondità, dalle quali la luce non può

essere riflettuta; ed i *riflessi* medesimi producano infinite modificazioni e combinazioni, dalle quali proviene l' armonia de' colori.

Nel chiaroscuro non è possibile d' imitare con esattezza geometrica le operazioni della natura; il chiaroscuro non è dunque che un tentativo, uno studio della approssimazione alla quale l' arte può giugnere; ed il pittore ha in ciascuna delle sue opere la libertà di pigliare il lume dove egli vuole, per diffonderlo sugli oggetti rappresentati. Ma questa libertà ha un limite, perchè qualora egli abbia stabilito il principio del suo lume, non può più ricorrere ad un altro. Il chiaroscuro non si considera in ciaseun oggetto isolato, ma bensì come il risultamento di tutti i lumi, di tutte le ombre, di tutti i *riflessi* in un quadro. Il chiaroscuro ben inteso è la base dell' armonia, ed in questo particolare si è mostrato grande più d' ogn' altro il *Correggio*.

Ma il chiaroscuro di un solo colore variato, dicono alcuni, non è pittura, sebbene forse le prime pitture fossero tutte monocrome. Pittura è imitazione della natura, e la natura ci si presenta inesauribilmente variata ne' suoi colori. Si è dunque pensato al colorito, ed i chiaroscuri si sono conservati per alcune decorazioni de' teatri e delle feste, per le imitazioni degli stucchi, dei bassirilievi e dei cammei.

Gli antichi pittori per imitare la natura non ebbero, per quanto si dice, che il giallo, il rosso ed il turchino, sebbene da un passo di *Platone* i colori si possano giudicare in quella età più numerosi. A que' tre primi colori unendo il bianco per esprimere la luce, ed il nero per indicarne la privazione, si riuscì a formare 819 combinazioni, ed alcuni moderni non hanno voluto adoperare se non que' primi colori, e, per quanto si assicura, colorirono a maraviglia.

Ma il colorito relativamente al complesso di un' opera, non consiste già nel materiale de' colori, ma bensì in una condotta di toni legati, o opposti tra di loro, e digradati, o sfumati, in proporzione de' piani che occupano i diversi oggetti. La disposizione quindi de' colori riesce importante non meno di quella delle figure, e come una figura debb' essere la principale nell' azione, così un colore debb' essere dominante, ed il tono de' colori debb' essere generale nel quadro, senza di che non si darebbe armonia.

Il colorito relativamente alle parti consiste nella variazione

delle tinte, senza delle quali i corpi non possono tondeggiare, ed in questo il colorito è subordinato al chiaroscuro, dal quale si trae la scala de' toni per le tinte diverse. Queste relazioni di colori e di toni, di armonia, ecc., sono quelle che hanno fatto nascere il pensiero di una più stretta relazione tra i suoni e i colori, e tra la pittura e la musica, del che si è fatto cenno nel Discorso preliminare sulle belle arti in generale, § V, pag. 12.

Le tinte principali si sono distinte in cinque classi, o, come sogliono dirsi, *gradazioni*, cioè *chiara*, colore *proprio* dell' oggetto, *mezza tinta*, *ombra* e *riflesso*; ma le tinte intermedie che formano i passaggi dall' una all' altra di queste *gradazioni*, sono infinite nella natura, e l' arte non può esprimerle. I principj però di tutte queste tinte risultano dalla teoria del chiaroscuro, cioè dallo studio della digradazione della luce e dell' ombra.

Il pittore dispone nella sua composizione una massa di colore e di luce; questo primo tono è arbitrario, e non riceve il valore che dai contrasti che gli si oppongono. Ma egli anima quella massa con lumi e con toni subordinati che si sostengono a vicenda, e ne forma un assortimento piacevole con mezze tinte e con ombre digradate. Coll' arte si vivificano i colori più inetti; un biancastro, o un giallastro, che, isolati, sembrerebbero vilissimi, prendono lo splendore dell' argento e dell' oro. Questo effetto si scorge mirabilmente ne' pennacchi della cupola di S.ª M.ª presso S. Celso, dipinti dal nostro incomparabile *Andrea Appiani*.

Il tono di colore di un quadro debb' essere necessariamente conveniente al soggetto, e ciascuna rappresentazione esige altresì un sistema differente di colorito. Una scena aerea richiede un tono soave, luminoso e leggiero; una scena qualunque sulla terra non comporta che un colorito che sia in esatta relazione col clima de' paesi; una scena acquatica esige un color fresco e verdastro, come un tono più vago conviene ad una scena campestre, e non a quella che ha luogo entro una piazza o un palazzo di città.

Le *digradazioni* differenti che richieggono gli oggetti, varianti indefinitamente nel sesso, nell' età, nel clima, nelle professioni, ne' costumi, ecc., debbono tutte concorrere a formare la tinta generale, ma con passaggi dolcissimi e quasi insensibili, che tolgano qualunque dissonanza. I passaggi più

duri, detti dai Francesi taglienti, non si ammettono se non qualora si uniscano in un quadro medesimo corpi non viventi colla natura vivente.

I colori chiari s' impiegano per formare le grandi masse del lume. Alcuni colori più intensi, ma non vivaci, servono per le mezze tinte, e per i passaggi da un tono all' altro, e questi diconsi *sordi*. I *vigorosi* servono per le mosse dell' ombre e per i contrasti. Gli effetti de' colori debbono variare come quelli della luce. I toni colorati si adoperano anche per le lontananze, ma conviene prepararne le opposizioni Se gli oggetti del primo piano sono privi di luce, lontanissimo sembra un orizzonte infuocato al tramontare del sole. Nelle notti i lumi ristretti non debbono distribuirsi che in riflessi passeggieri; le ombre sono larghe ed oscure; la luna imbianca o inargenta le parti che percuote; tutte le altre sono immerse in un' ombra densa ed oscura.

Ogni oggetto ha un colore proprio, e questo si distingue tanto nella luce che nell' ombra. Un colore proprio ha ancora ciascuna delle parti di un oggetto. Molti oggetti vicini, o aggruppati, si riflettono scambievolmente la luce, e producono *gradazioni* più belle alle volte che il colore proprio di ciascuna. Il colore proprio viene indebolito in ragione della lontananza dall' aria frapposta, ed allora dicesi colore *locale*.

Le sostanze coloranti non si adoperano d' ordinario quali sono prodotte dalla natura, o dall' arte chimica. La scienza del colorito sta nell' impasto, nella mescolanza de' colori, nell' artifizio de' colori che diconsi *rotti*. Questi sono formati di due tinte intere che, mescolate, danno un colore *capitale*. Quindi i colori *teneri* e i *fieri*. I trasparenti sono quelli che danno passaggio alla luce, lasciano trasparire il colore sottoposto, e ad esso prestano la loro propria tinta. Questi servono principalmente alle velature che uniscono ed accordano i toni in una tinta generale, ed armonizzano i colori più opposti. *Correggio* passa per autore della teoria delle velature, colle quali si giugne a tenere nella oscurità le parti ombreggiate, giacchè i colori trasparenti lasciano passare i raggi luminosi, e conservano una superficie realmente oscura.

Dicesi impasto bello de' colori, allorchè questi sono stesi successivamente sul quadro a grandi tocchi e con facilità. Ma se il pennello torna spesso con timore sul tratto medesimo, diconsi i colori *tormentati*. Si impastano le tinte col

mettere le une a canto le altre, e poi fonderle insieme, come faceva *Correggio*, o coll' unirle semplicemente, come spesso ha praticato *Rubens*.

Il colorito non può meglio impararsi che studiando con attenzione le opere de' migliori coloristi. Le scuole più celebri in questo genere sono state la veneziana e la fiamminga. Studiando però i coloristi, non si dee perdere di vista la natura, la quale meglio di tutto insegna la distribuzione dei lumi. Questa c' insegna ancora che le ombre delle figure non sono sul suolo della stessa lunghezza, nè della stessa intensità, ma che si fanno meno nere a misura che si allontanano dal loro principio.

Nel precedente capo IV si è parlato di varie sostanze coloranti, adoperate dagli antichi. Le scoperte fatte nella storia naturale e nella chimica hanno arricchito i nostri pittori di una quantità grandissima di materie sconosciute agli antichi. Da qualche passo di *Omero* ed anche di altri classici, si può raccogliere che gli antichi avessero varj colori assegnati a particolari oggetti, e questi dicevansi colori *allegorici*. Utilissime riusciranno ai pittori le ricerche sperimentali sulla *causa del cangiamento di colore nei corpi opachi e colorati*, stampate in Londra nel 1777 e ripubblicate in Milano nel 1779. *Schultz* ha trattato a lungo della *Maniera di mescolare e comporre ogni sorta di colori*; e l'opera sua è stata stampata in francese a Losanna nel 1788. 8.° Di molte sostanze coloranti impiegate nella pittura si fa particolare menzione nel Vocabolario compendioso delle belle arti, unito a questa introduzione.

Capo XII.

Osservazioni generali sul bello e sull'arte di vedere.

Del *bello* ha trattato anche l'autore della *Storia della pittura in Italia*, del quale si sono già da noi esposte ed esaminate alcune opinioni nel capo VII; ma le sue idee sono tanto di frequente interrotte dagli slanci della di lui immaginazione, che non si potrebbe con facilità ridurle ad esatti principj ed a filosofica teoria. Il bello, dic' egli, è stato trovato a poco a poco. I Greci e forse le nazioni tutte nella loro infanzia cercarono i mezzi più semplici di imitare la na-

tura. Egli è tentato di paragonare i Greci più antichi ai selvaggi dell' America, dei quali l' opinione pubblica ripone la bellezza nella forza e nella gioventù, e forse non senza ragione. Se essi formare volessero o delineare l' immagine di alcuna divinita, accoppierebbero in essa la gioventù, il vigore ed una piacevole fisonomia; quell' autore soggiugne altresì la giustizia ed una serietà profonda, simbolo della somma attenzione, delle quali veramente non così facile riuscirebbe il trovare le idee prototipe nei costumi e nelle abitudini di que' popoli. Il *Giove mansueto* de' Greci sarebbe, secondo esso, il risultamento del piacere dell' arte, gustato la prima volta dal selvaggio divenuto agricoltore, che toglie agli Dei l' aspetto minaccioso.

Il selvaggio adunque, senza copiare esattamente la natura, crea l' immagine di un nume giovane, forte, giusto, nè ben si saprebbe come a questi attributi aggiugnere egli potrebbe quello della immortalita, ad esso suggerito dai sacerdoti, la di cui istituzione farebbe supporre il passaggio già eseguito dallo stato selvaggio a quello di un incivilimento, se non altro, parziale. Egli dubita se quel nume finga buono o cattivo; dubbio che più non sussisterebbe, s' egli avesse già tolto agli Dei l' aspetto minaccioso e sostituito il mansueto; si determina finalmente a farlo buono, ed allora l' artista si addolora perchè l' espressione di una passione, per poco che sia forte, distrugge tutti i caratteri della divinità, trovati a stento nella natura, e riuniti nel disegno o nella statua. Se egli abbraccia l' idea teologica, che Dio è superiore alle passioni, l' artista si allontana sempre più dalla natura; e persuaso, come l' autore suppone, che lo spettatore non ha che una dose, o una data quantità di attenzione da prestare all' opera, trascura molte parti che ne esigerebbero una porzione maggiore, affine di dare maggiore carattere, maggiore espressione, maggiore fisonomia a quelle che si lasciano sussistere.

Ecco a un di presso la genesi delle idee del bello secondo quello scrittore. Egli crede che il *bello*, da esso detto *antico*, e che potrebbe forse nominarsi *assoluto* o *universale*, consista nell' espressione di un carattere utile. Alcuna volta, dic' egli, l' antico sembra freddo; egli è perchè molti bassirilievi antichi a di lui avviso non sono che iscrizioni, molte figure altro non sono che segni, le parti accessorie sono alcuna volta soppresse, la composizione è semplice e per ciò

appunto più nobile e grande. Gli antichi non lasciavano mai di dare alle loro opere l' espressione della forza : con questo bastava dare alle figure un aspetto di bontà , perchè fossero belle.

Il gusto del pubblico , segue a dire quello scrittore , trasporta l' artista in mezzo ai giudici più severi , agli ammiratori più entusiasti , ai rivali più terribili. La calma dello spirito serve senza dubbio a far gustare il vero bello ; dal che trae lo storico della pittura la conseguenza, che *per sentire il bello antico* conviene esser casto.

Qualunque carattere ha una bellezza tutta propria. Quindi le differenti bellezze secondo i diversi temperamenti , il sanguigno , il bilioso , il flemmatico , il melanconico , il nervoso e l' atletico , alle quali sei classi , secondo quello scrittore , tutti gli uomini possono riferirsi , ed a queste si applica altresì un carattere morale relativo. Altre differenze nascono dalle relazioni morali e dalle circostanze particolari degli individui. Ai santi , dice lo storico , il pittore non dee applicare il carattere della forza , il che potrebbe ammettersi solo con qualche eccezione ; ed a questo proposito ardisce censurare il S. Pietro di *Guido* , nel che s' inganna a partito. La femmina , soggiugne , è il complesso dello spirito e della debolezza ; grande imbarazzo per il pittore che cerca la vera bellezza in tutte le età , in tutti i sessi , come in tutti i caratteri. Mettendo , dic' egli , una giusta relazione tra l' azione ed il carattere , un pittore giugnerebbe a superare *Raffaello*.

L' ammirazione , secondo lo scrittore medesimo , non trovasi in relazione diretta se non coi temperamenti. Nel produrre il sentimento vivo del bello entra la simpatia ; stabilito però il principio che il bello antico consista nell' espressione di un carattere utile , rimane ancora dubbio , fino a qual punto l' uomo possa obbliare la considerazione del suo interesse diretto , ed abbandonarsi alle attrattive della simpatia. Il bello antico diventa per quello scrittore soltanto dopo molte pagine un *bello ideale antico ;* ed ammessa una differenza tra la bellezza e quella che da noi dicesi *buona ciera* , si definisce la vera bellezza *l' espressione di una maniera abituale di cercare la felicità*. Se questa è realmente per tutti *quello che piace* , può dirsi forse per la prima volta definito il *bello*. Vedasi il § VI *del discorso preliminare*.

Ma tutt' altra cosa è per quello scrittore il *bello ideale*

moderno. Il tipo di questo, a di lui avviso, è l' uomo amabile. Da questo nascevano ne' Greci i riguardi per la decenza dei movimenti. Parlando della bellezza delle donne, nella repubblica, dic' egli, esse annunziare debbono la felicità, nella monarchia il piacere; ma da questi principj non potrebbe dedursi, com' egli fa, che la bellezza antica sia incompatibile colle passioni moderne, troppo calunniosa all' età nostra e forse immorale riuscendo l' asserzione, che l' amore tra i moderni è sempre fuori del matrimonio, mentre mai non lo era tra i Greci, il che certamente non si proverebbe coll' esame degli antichi monumenti. Se ancora dire si potessero irreperibili nell' antichità gli amori di *Abelardo* e d' *Eloisa*, non ne verrebbe la conseguenza che quello scrittore acerbamente ne trae, che noi non abbiamo che fare delle virtù antiche, il che se fosse, spento sarebbe ancora il vivo interesse che in noi destano i monumenti dell' arte a quelle virtù consacrati. Quel detrattore della morale moderna è dunque forzato a ricomporre il suo bello ideale presso le nazioni più recenti con un capriccioso impasto di uno spirito sommamente vivo, di molta grazia nei lineamenti, di un occhio scintillante, di un fondo di sensibilità e di giovialità, e di una agilità nelle forme. La bellezza inglese, secondo quell' autore, conserverebbe alcun poco del bello antico; ma quale sarebbe il tipo del *bello ideale moderno?*

Crude riescono pure le asserzioni che il bello antico convenga solo agli Dei; che l' amabilità antica quella non sia più de' nostri tempi; che la forza, o piuttosto l' espressione della forza, oggetto di principale studio degli antichi, caduta sia in disonore presso i nostri artisti; giustamente però si attribuisce agli antichi il vanto di essere stati eccellenti nell' impero del bello (che però difficilmente potrebbe chiamarsi la parte più facile delle belle arti), e di essere stati semplici per naturale semplicità, come noi lo siamo a forza di spirito e di fatica. Non per questo può dirsi che il bello moderno fondato sia sulla differenza che passa tra la vita delle nostre sale e quella del foro di Sparta o di Roma, e meno ancora che le disposizioni di varie nazioni per il bello moderno nascano dal non trovarsi più naturale quella malignità che ne' passati secoli dominava.

Sembra che più facilmente si potrebbe risalire alla sorgente, per così dire, e quindi alla definizione del bello nella pit-

tura, staccandosi da tutte quelle idee filosofiche, e seguendo solo le traccie più semplici della natura e delle disposizioni del cuore umano. Da che l uomo si immaginò di imitare la natura, piacque e si trovò bella naturalmente la imitazione più perfetta, come forse dalle opere più perfette della natura medesima erasi formata nelle menti umane l' idea assoluta del bello, o l' idea di un bello assoluto, se pure esisteva Si formò quindi un' armonia dell' occhio colle diverse forme dei corpi, in forza della quale si riconobbe più o meno esatta, più o meno perfetta l' imitazione ottenuta col disegno o colla pittura, e più o meno bella in proporzione della sua esattezza; ed in quella armonia tra l' occhio e l' oggetto può ragionevolmente collocarsi l' essenza, e quindi trovarsi la definizione del bello. In prova di questo può osservarsi che alcun bello non esiste per l' occhio che non è fatto per questa armonia, che non vi è per così dire accostumato; e questa forse è la ragione per cui le nazioni non incivilite per lo più non ebbero arti, ed altre ne ebbero più tardi, o più presto le perfezionarono in ragione del più tardo o più sollecito loro incivilimento. Senza l' armonia dell' occhio colle forme de' corpi, non si darebbe mai bello nella pittura; ma ammesso una volta il principio di questa armonia, si può osservare che questo ebbe ad estendersi non solo alla imitazione della natura medesima, ma anche agli oggetti che sulla base dei corpi naturali possono dirsi creati dalla immaginazione umana, e quindi è che belli si trovano gli ornamenti, belle le invenzioni, belle le caricature, e belli perfino i mostri, allorchè si trova quell' armonia medesima tra l' occhio dell' osservatore e le parti diverse ed il tutto insieme delle figure delineate. Quest' armonia primordiale costituisce il piacere, ma il piacere non è il bello, benchè bello sia quello che piace in forza di quell' armonia medesima; si accorda colla unità, ma l' unità non è il bello, sebbene bello non trovisi senza unità; tende all' utile, ma l' utile non fa il bello, sebbene mai non ne sia disgiunto; quindi è che questo principio può riunire le opinioni diverse di *S. Agostino*, di *Wolff*, di *Hutcheson*, di *Crousaz*, di *André*, di *Mengs*, di *Sulzer*, e di tutti gli altri che scrissero intorno al bello (vedi pag. 13 e 14); e serve al tempo stesso a rendere ragione di tutti i varj fenomeni dello spirito umano, e di tutti i dispareri intorno alla bellezza. Egli è chiaro ad evidenza

che il bello non può essere sentito se non dall' uomo che è fatto per trovare quell' armonia, ed in proporzione della facoltà e della facilità ch' egli ha di trovarla; e quindi il bello relativo, quindi tutte le idee relative del bello, giacchè ancora si può dubitare dell' esistenza di un bello assoluto, e questo potrebbe al più collocarsi in quello che piace a tutti gli uomini, il di cui occhio è armonizzato colle diverse forme de' corpi, o costituisce il sentimento di quella necessaria armonia.

Questa considerazione delle diverse disposizioni, o facoltà se si vuole, dell' occhio, ci chiama a fare altresì alcun cenno dell' arte di vedere, feconda di osservazioni importantissime, allorchè si ragiona della pittura. Non diremo coll' autore già citato più volte della *Storia della pittura in Italia*, che necessario sia al possedimento di quell' arte, che un uomo sia ben nato, frase difficile ad intendersi ed a spiegarsi, qualora l' autore non abbia voluto accennare in poche sillabe le disposizioni naturali che un uomo porta dalla nascita a vedere in diverso modo gli oggetti; non diremo tampoco essere necessario che l' uomo non sia distratto nè da sciagure, nè da piaceri, e che non sia da alcun sentimento o da alcuna circostanza avvilito; nè diremo che la vita attiva tolga interamente la simpatia per le arti; ammetteremo solo essere necessario per veder bene, che l' uomo non ammiri per forza, e non abbia troppa fretta, il che più veramente applicare potrebbesi al giudizio che non alla visione. L' uomo ha certamente bisogno degli occhi per vedere, di un' anima per sentire; senza di questo egli non vede, e non può formarsi alcuna idea del bello; per sentire il vero bello egli non dee perdere di vista la natura, ma abituarsi a fare un confronto delle diverse opere dell' arte tra di loro, di queste medesime colla natura, dell' antico col moderno, delle opere sopra tutto dei grandi maestri con quelle dei loro scolari ed imitatori; scuotere i pregiudizj e le catene di quella superstizione servile colla quale si sono talvolta adottati anche dagli scrittori di estetica i giudizj di altri loro precursori; giudicare da sè stesso sempre colla scorta della natura, e del confronto delle opere dell' arte colla natura medesima; ed allora l' occhio si formerà, si accostumerà a quell' armonia lodevole colle forme degli oggetti, e si avranno gli elementi dell' arte di vedere. *Milizia* ha pub-

blicato un opuscolo sull' arte di vedere nelle belle arti secondo i principj di *Winckelmann*, di *Sulzer* e di *Mengs*, che egli non ha sempre ciecamente seguiti, nè adottati; sgraziatamente egli si è limitato all' esame di un picciolo numero di monumenti della scultura e della pittura; ma ha bensì stabilito le basi dell' arte di vedere questi e gli altri tutti, con tanta giustezza e precisione, che i giudizj di coloro i quali meditano i di lui principj, difficilmente si trovano fallaci. L' azione è il fine dell' arte. La vista adunque, l' attenzione, la considerazione, debbono portarsi sui mezzi coi quali l' artista ha rappresentato l'azione. L' oggetto d' arte perfetto è quello che non ha nè eccesso nè difetto di ciò che noi crediamo dovere appartenere alla sua essenza; egli è perciò che *Milizia* ha detto essere la perfezione, per quello che concerne la vista, il costitutivo del bello. Lo studio dell' artista è la bella natura, e quindi belle possono essere le loro opere di qualunque natura, e di qualunque argomento. *Milizia* ha troppo diffuso in quest' opera le sue opinioni particolari, e talvolta la sua simpatia o antipatia, e i suoi paradossi; ma qualora egli si segua nell' esame imparziale di alcuni monumenti, e fermi si tengano i grandi principj stabiliti, si acquisterà l' arte non solo di vedere con profitto, ma quella altresì di giudicare ragionevolmente di tutte le opere dell'arte antiche e moderne.

Capo XIII.

Dei diversi metodi praticati dai pittori dopo il risorgimento dell'arte, e primieramente della pittura a tempera, a olio, e della miniatura.

Abbiamo veduto nei precedenti capi, che gli antichi dipignevano sopra diverse materie, che da alcuni sono state per ciò chiamate *soggettive,* come l' avorio, la carta, forse la pergamena, il legno, la tela, ecc., che essi dipignevano a fresco, ed anche sull' intonaco delle mura già secco; che essi dipignevano all' encausto, con un colore solo, con diversi, ecc. Tutte quelle materie sono state pure adoperate come *soggettive* dai moderni pittori; e solo si sono volute qualche volta accrescere come per una specie di lusso, e si è sovente dai mo-

derni dipinto sul cuojo, sulle pelli, sulla seta, e sulle diverse stoffe seriche, sui veli, e sino sulle tele da ragno. Tutti parimenti i metodi impiegati dagli antichi nel dipignere, sono stati dai moderni adoperati dopo il risorgimento dell'arte, se solo si eccettui l'encausto, sul qual metodo si può dire che i moderni hanno fatto varj tentativi senza che ricuperata possa dirsi la vera arte degli antichi pittori. I moderni hanno anche trovato il mezzo di dipignere a olio non solo sulle tavole e sulle tele, ma anche sul vetro, sulle pietre, e massime sulla lavagna.

I metodi più comunemente usati dopo il risorgimento dell'arte, furono quello della pittura *a tempera* con colori macinati coll'acqua e colla colla, coi quali comunemente si dipigne sul gesso, sul legno, sulle tele, sulle pelli, sulla pergamena e sulla carta, e questo è il metodo di cui si fa uso per ordinario nella scenografia; quello della pittura *a fresco*, che si eseguisce sull'intonaco della mura ancora recente, e che è forse, siccome il più antico, così ancora il più durevole; e quello della pittura *a guazzo*, che è pure una specie di tempera, adoperandovisi i colori macinati e sciolti nell'acqua, caricati più o meno di una soluzione di qualche gomma, il che ha pigliato forse origine dall'arte della miniatura. Si pretende che le più antiche pitture degli Egizi fossero fatte a tempera; queste pitture si conservano di fatto da lunghissimo tempo, allorchè esposte non sono alle ingiurie dell'aria, ed i colori si mantengono vivi e risplendenti. Anche la pittura a fresco è antichissima, sebbene non possa stabilirsi l'epoca della sua origine. Le pitture a fresco sono le più durevoli, perchè l'intonaco fresco si imbeve con forza del colore che a quello si applica, e lo ritiene finchè esso dura; ma i moderni non furono sempre solleciti al pari degli antichi nella formazione degli intonachi, che debbono essere fatti di calce e di sabbia senza mistura di gesso, ed egli è per questo che i freschi degli antichi hanno affrontato tanti secoli. I colori nella pittura a fresco non sono che sciolti, o stemperati nell'acqua; ma non si possono adoperare se non le terre ed i colori che sono passati per il fuoco; essi debbono essere, quanto è possibile, di natura secca, e per questo si preferiscono le argille, alcuni carbonati di calce ed altre pietre polverizzate, e l'oltremare tratto dal lapislazuli. Il pittore dee risovvenirsi che col disseccamento del muro i colori diventano sempre più

chiari; altra avvertenza necessaria è quella, che venendo i colori assorbiti all'istante dall'intonaco, i tocchi del pennello non possono più essere nè scancellati, nè corretti; dee quindi l'artista lavorare speditamente e con franchezza, e dee collocare le tinte l'una accanto all'altra, perchè la natura del lavoro non permette di fonderle. Egli è per ciò che i valenti artisti formano da prima i cartoni, cioè disegni ben corretti dei contorni ed anche indicativi dei luoghi, ove debbono essere collocate la luce e l'ombra. La pittura a guazzo è stata più d'ogni altra applicata ai quadri di paesi.

Ma il metodo col quale i moderni hanno acquistato una decisa superiorità sugli antichi, è quello della pittura a olio, che gli antichi non conobbero In questa i colori sono macinati coll'olio di noce, o di lino; e siccome si cerca, quanto è possibile, che l'olio sia pronto a seccarsi, e non abbia per sè alcun colore, alcuni pittori hanno tratto a questo fine l'olio dai semi del papavero bianco. Si attribuisce comunemente l'invenzione della pittura ad olio a *Giovanni Van Eyk*, detto anche *Giovanni di Bruges*; non mancano però scrittori tedeschi ed italiani, i quali pretendono di far risalire questa invenzione fino al secolo IX. Si può tuttavia dubitare ragionevolmente che per pitture a olio siansi pigliate alcune di quelle fatte poco dopo il 1000, o ne' primi momenti del risorgimento dell'arte, con colori stemperati nel rosso o nella chiara d'uovo, coll'aggiunta di diverse gomme, del che noi pure abbiamo fatto menzione nel cap. VI. di questo libro medesimo. Se *Van Eyk* non fu il primo ad inventare la pittura a olio, egli fu certamente il primo che perfezionò ed estese questo metodo, forse da prima vizioso, o poco conosciuto; e difatto *Antonio*, o *Antonello* da Messina portò dalla Fiandra questo metodo a Venezia. ove più presto assai che in altri luoghi fu praticato dai *Bellini*. La pittura a olio fu impiegata da prima sulle tavole di legno, quindi sulle lamine di rame, poi sulle tele e sul grosso *taffetà*, e fino sulle lastre di vetro o di cristallo si è dipinto a olio, cosicchè la pittura si vedeva attraverso ad uno specchio.

La pittura a olio ha presentato agli artisti grandissimi vantaggi tanto per l'effetto, quanto per l'esecuzione. I colori adoperati in questo modo, allorchè sono secchi, riescono difficilissimi a sciogliersi, e quindi danno al pittore tutto il tempo ed il comodo di ritoccare, di raddolcire, di finire il

suo lavoro, e per questo mezzo i grandi artisti giungono a conseguire l'armonia più sublime, ed a produrre l'effetto magico del colorito. Al pittore è data ancora la facoltà di collocare diversi strati di colore l'uno sull'altro, in modo che l'uno si veda a traverso del sovrapposto; vantaggio incalcolabile che alcun altro genere di pittura non presenta; e siccome i colori a olio sono tenaci e viscosi, e le tinte collocate le une accanto alle altre non si confondono tra loro, l'artista è padrone di fonderle a suo piacere. I colori a olio non cambiano d'ordinario di tono, ed il pittore può meglio giudicare per conseguenza dell'effetto del suo quadro; egli può imitare quella specie di smalto, di cui la natura copre molti oggetti, può fare a piacer suo le ombre trasparenti, e simulare in un paesaggio anche l'aspetto de' vapori.

Altri generi di pittura sono stati introdotti dai moderni. Uno è quello della pittura a *pastello*, nella quale alcune specie di matite colorate, o sia formate di paste di diversi colori stemperati e ridotti ad una consistenza terrosa, fanno l'uffizio de' pennelli. Con questi piccioli bastoncini, o cilindretti che dir si vogliano, si può eseguire qualunque lavoro a diverse riprese, ritoccarlo e finirlo come aggrada. I colori che si vogliono rotti, o fusi insieme, si producono fregando col dito i tocchi posti gli uni accanto agli altri. Per la vivacità e la freschezza dei colori, questa pittura è preferibile alle altre; ma manca assolutamente di una certa solidità, e quindi di durevolezza, perchè i colori applicati in questo modo sono esposti sovente ad alterarsi ed a perdersi interamente se non si piglia molta cura della loro conservazione.

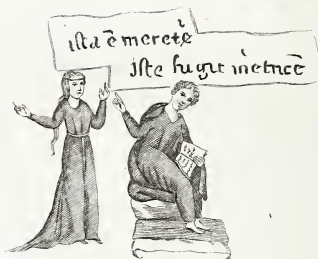
L'invenzione di questo genere di pittura non è più antica della fine del secolo XVII, ed in questo genere si è distinta singolarmente *Rosalba Carriera*, celebre sotto il nome solo di *Rosalba*, che viaggiò in molte provincie dell'Europa e morì in Chioggia, dove molte di lei opere si veggono presso i sigg. *Vianelli*. Recentemente si sono fatti alcuni tentativi per fissare i pastelli, o sia per dar ai medesimi una maggiore solidità. Questi consistono nell'applicare sul dipinto col mezzo della vaporizzazione una soluzione di colla di pesce fatta nell'acqua pura, e meglio ancora nel kirchwasser; con tutto questo i quadri non si conservano se non sotto un cristallo. Il sig. *Reifenstein* ha fatto un migliore tentativo, cercando di dare una solidità maggiore ai pastelli medesimi

o ai cilindretti coi quali si dipigne. Ben macinati i colori, gli impasta egli colla cera fusa e col grasso di cervo; e con questi pastelli si dipigne su di una tela, la di cui imprimitura è formata di uno strato d' olio sparso in tutta la sua superficie di una polvere di vetro finissima, passata per un setaccio. Un francese ha anche trovato la composizione di alcuni pastelli che si fissano dopo che la pittura è finita, esponendo il quadro ad un certo grado di calore.

Le più antiche *miniature* si trovarono ne' codici manoscritti, e di là trassero il nome, perchè sovente le iniziali, le vignette e gli ornamenti marginali erano nei libri più antichi delineati col solo minio. Alcune se ne trovano dei secoli V e VI e successivi, e queste conservano ancora alcun vestigio di buon gusto, ma dal VII al XIV egli è ben raro che non si risentano della barbarie de' tempi. In Italia tuttavia si videro alcune miniature pregevoli dei secoli XII, XIII e XIV; tale è la miniatura del codice Virgiliano di *Petrarca* di *Simone Memmi*, da noi già menzionata, e recentissimamente pubblicata dal dotto abate *Mai*; tali sono le miniature di un codice Italiano del secolo XII appartenente al duca *Hamilton* marchese di *Douglas*, del quale si pubblicherà la descrizione con un saggio delle miniature medesime. Il disegno non è sempre corretto, ma le teste alcuna volta non mancano di bellezza, e nelle figure, negli atteggiamenti, nelle mosse si osserva moltissima espressione. Le figure umane sono d' ordinario ben proporzionate; non così le figure degli animali, gli alberi e le architetture.

Sull' esempio di queste prime pitture de' codici, nelle quali le figure trovavansi in picciolissime proporzioni, si è dato il nome di *miniatura* ad un genere di pittura in piccolo, nel quale si adoperano i colori sciolti nell' acqua saturata di gomma. Alcuna volta si è costumato di punteggiare le carni ed i panneggiamenti, ed i fondi si sono dipinti a guazzo; ma spesso si è condotto a forza di punti quasi impercettibili tutto il lavoro. S'ingannano però i Francesi, anche nell' assunto preso da alcuno di essi di provare che quest' arte di origine francese sia passata in Italia. Sebbene l'arte di miniare fosse al tempo di *Dante* conosciuta anche sotto il nome di *alluminare*, i manoscritti degli Italiani erano prima di quel tempo già ornati di miniature, ed i più valenti pittori, per quanto appare, non isdegnarono talvolta di metter mano a

Miniature del secolo XII.

Miniature del secolo XII.

questo genere di lavori, massime allorchè si trattava di libri di preghiere per i sovrani, o di altri libri di culto per le più ricche badie. Egli è bensì vero che nei secoli XV e XVI i Francesi si distinsero con bellissime miniature sui loro codici; ed è famoso in questo genere l' ufficio della B. V., che fu già di *Anna di Bretagna*, sul quale, oltre i misterj ed altri soggetti sacri, si vede a ciascuna pagina miniata elegantissimamente una pianta di diverso genere, cogli insetti che vi trovano nutrimento o ricovero. Vedasi l' opuscolo intitolato: *Cenni storici della miniatura ecc. Milano*, 1820, 8.°

Si dipigne in miniatura sulla carta, sulla pergamena, su di una specie di legno espressamente preparato, su di un fondo in ismalto, e più spesso sull' avorio. I colori dei quali si fa uso più comunemente, sono i più vivi, come per esempio, l' oltremare, il carminio, il verde d' iride, ed altri simili. Alcuna volta coi semplici colori sciolti nell' acqua di gomma si dipigne sopra un fondo colorato o oscuro; ma allora le tinte chiare debbono essere ravvivate col bianco Accoppiando il punteggiamento della miniatura coi liberi tocchi della pittura a tempera, o a guazzo, si è formata una terza specie di pittura che si è detta *mista*. Si pretende che di questo metodo siasi servito alcuna volta il *Correggio*. Certo *Montpetit* ha anche tentato di dipignere in miniatura a olio. Altri hanno tentato di dipignere, stemprando i colori col latte o col formaggio.

Giulio Clovio è stato uno dei più grandi miniatori italiani. Sull' arte della miniatura hanno scritto *Perrot*, *Brenner*, *Mayol*, *Violet* e molti altri. Un trattato dell' arte della miniatura è stato tradotto dal francese, e pubblicatoin Milano in quest' anno 1820; altro era già stato tradotto e pubblicato da molti anni sotto il titolo di *Arte o metodo di dipignere senza maestro*. L' abate *Rive*, *Jordans* e *Dibdin* scrissero dottamente sulle miniature de' codici. Nelle tavole X e XI si sono prodotte alcune miniature di antichi codici, delle quali si parlerà partitamente nella spiegazione delle figure.

Dello *smalto*, come pure del *musaicò*, si parlerà in capitoli separati.

Capo XII.

Della prospettiva e della scenografia.

Un grandissimo vantaggio hanno certamente i moderni pittori sopra gli antichi, perchè assistiti da quella scienza che insegna a disporre le linee, e ad impiegare i colori in modo da potere su di una superficie piana rappresentare l' immagine perfetta degli oggetti come veggonsi nella natura. Le linee determinano il contorno del tutto e delle parti; il chiaroscuro ne produce il rilievo; il colorito mostra la vera apparenza, e tutto questo entra nel dominio della prospettiva.

La prospettiva è *lineare*, o *aerea*. La prima fa parte delle matematiche, ed insegna in qual modo le linee che circoscrivono gli oggetti, si presentino all' occhio dello spettatore a norma del punto di veduta e della distanza degli oggetti medesimi. Colle regole della seconda il pittore rappresenta su di una superficie piana col mezzo de' colori tutte le distanze che passano da un oggetto all' altro, fino all' estremo termine a cui l' occhio può giugnere, ed imprime a tutte le parti di un quadro un colore che può dirsi locale; questa parte della prospettiva dicesi *aerea*, perchè è l' effetto medesimo dell' aria vaporosa posta fra i diversi oggetti.

Non avvi nella pittura alcun oggetto, comecchè irregolare, che non si presenti in prospettiva. Le nubi, le montagne, gli alberi, le acque, ecc. hanno tutte una prospettiva particolare, di cui conviene esaminare attentamente le proporzioni, affine di rappresentare quegli oggetti nella maniera più convenevole. *Paolo Veronese* passa per uno de' pittori che meglio osservarono le regole della prospettiva, e che profondamente studiarono le distanze vere degli oggetti.

La prospettiva lineare guarentisce la precisione, la verità e la grazia dei contorni; ma la prospettiva aerea compie la rappresentazione fedele della natura, e finisce il quadro. I vapori che s' inalzano dalla terra o dalle acque, variano all' infinito le tinte degli oggetti, e spesso giovano a stabilire le distanze colla maggiore o minore alterazione che producono ne' colori. Queste digradazioni sono difficilissime ad intendersi, eppure formano la base della prospettiva aerea. Le nebbie stesse producono alcuni fenomeni, de' quali si dee

tener conto nello studio di quella prospettiva; la nebbia specialmente serve a far comparire gli oggetti che si veggono attraverso, più grandi e più lontani che non sono realmente. I vapori aerei in generale indeboliscono i toni.

Si dee altresì prestare attenzione alle illusioni dell' ottica, che vengono sovente prodotte dai colori. Gli artisti debbono studiare, ma non debbono copiare queste illusioni che non hanno una base ferma nella natura.

La camera ottica o oscura, offre un mezzo comodo e piacevole di studiare e copiare la natura, ed un eguale effetto si ottiene col mezzo degli specchi convessi. Ma la convessità dei vetri deforma le linee e le incurva; ed i colori per lo più non si veggono genuini se non nel centro, o nel fuoco della lente.

La prospettiva del teatro deriva essenzialmente dalle regole generali della prospettiva; ma siccome esige un metodo assai più rapido nella esecuzione, così ammette alcune licenze che tollerare non si potrebbono se non nella rappresentazione della natura tutto ad un istante esposta ad un grandissimo numero di spettatori, che la guardano da diverse parti, e dei quali alcuni pochi, o forse nissuno, trovansi nel vero punto di veduta per godere il complesso e per comprendere l' esattezza della *decorazione*, o della scena. Essendo altronde la prospettiva del teatro disegnata sopra diversi pezzi posti a diverse distanze, che debbono formare un tutto riunito, l' esercizio di quest' arte richiede non solo molta pratica, ma ancora molti raziocinj, e la cognizione più profonda degli effetti del teatro onde si possa evitare ogni disordine. La scenografia è salita da qualche tempo in Lombardia ad un altissimo grado di splendore, ed il sig. *Landriani* ha dato eccellenti avvertimenti ai pittori scenografi nelle sue *Osservazioni su alcune inavvertenze nel dipingere le decorazioni ecc.* Milano, 1817-1819. 8.°

Si è molto quistionato inutilmente sulle cognizioni che gli antichi avevano della prospettiva. Gli scritti di *Euclide*, ed alcuni passi di *Vitruvio*, ci fanno vedere che essi conoscevano la prospettiva lineare; ma gli artisti, per quanto sembra, non ne approfittarono, e la vera scienza della prospettiva si può riguardare come una invenzione moderna, della quale sembrano avere gettati i fondamenti *Lionardo da Vinci* ed *Alberto Duro*. Quindi nella scuola lombarda si sfoggiò

prima che in ogni altra una cognizione particolare della prospettiva.

Alcuni artisti si sono esercitati particolarmente in opere di prospettiva. Il gesuita *Pozzi* si è studiato di produrre colle sue pitture le più grandi illusioni; ma egli era obbligato a fissare per questi oggetti il vero punto di veduta, che egli indicava d' ordinario colla forma di un piede di marmo nei pavimenti. Alcune sue opere a Roma ed a Vienna riuscirono maravigliose, ma ora sono annerite e più non illudono. Aveva pur ragione il *Milizia* di dire: *che fuori del punto di veduta quelle decorazioni sono mostruosità!*

Il P. di *Breuil* ha pubblicato un libro sulla *prospettiva pratica necessaria ai pittori, incisori, ecc.* Parigi, 4.°

Capo XIII.

Della pittura sul vetro.

Trovansi pitture sul vetro del secolo X, e forse ve ne aveano ancora di più antiche, giacchè ne' tempi più rimoti fu conosciuta l' arte di dare al vetro varj colori. Molti antichi frammenti di vetri dipinti sono stati illustrati da *Boldetti*, da *Buonarroti*, da *Bianconi* e da altri, ma difficile sarebbe l' indicare con precisione l' epoca della maggior parte di que' lavori. Tuttavia non mancano alcuni che attribuiscono l' invenzione di questo genere di pittura dopo il risorgimento dell' arte ad un Marsigliese che lavorò in Roma sotto *Giulio II*, dal quale si vuole che gl' Italiani abbiano imparato un nuovo metodo, oppure ad un Olandese detto *Arnoldo Hort.*

La pittura sul vetro, praticata ne' bassi tempi sulle finestre delle chiese e de' palazzi, consisteva nell' applicare sul vetro bianco un colore trasparente, e talvolta sul vetro si stendevano colori fusibili, ed il vetro esponevasi al fuoco dopo che la pittura era finita, ed allora si otteneva una specie di smalto. Spesso però si avevano in pronto vetri di diversi colori, i quali si ritagliavano in diverse foggie per formare i contorni ed i panneggiamenti, e quindi si legavano e si mettevano in opera col piombo. Le teste erano talvolta disegnate ed eseguite sopra una sola lamina di vetro alla maniera degli smalti; ed in questo modo sono fatte quasi tutte le pitture delle grandi finestre del Duomo di Milano. L' opera

Pittura sul vetro del secolo XV.

più bella in questo genere vedesi sulla porta della chiesiuola di S. Caterina, posta a fianco della basilica di S. Nazaro, e credesi lavoro di *Luca d'Olanda*.

Si è anche dipinto sul vetro a olio con colori trasparenti e con oli, o vernici colorate, che servono di fondo; allorchè queste vernici sono secche, vi si collocano delle ombre, ed i chiari si formano con diversi tratti prodotti d' ordinario con una penna o uno stilo. Nel secolo XV, massime in Lombardia, si praticò un altro genere di pittura sul vetro che è pochissimo conosciuta; si dipignevano le figure sul vetro con colori anche opachi, e quindi a tutto il dipinto si applicava una foglia d' oro assai grossa e consistente, nella quale a vicenda formavansi con una punta lettere ed altri ornamenti; tutto il lavoro veniva quindi ricoperto di una lamina di piombo che chiudeva i contorni del vetro e guarentiva la conservazione dell' oro e dei colori; ed attraverso al vetro medesimo vedevansi le figure ed il quadro che aveva al tempo stesso l' apparenza di una pittura, e di un niello in oro. L' editore di queste memorie possiede una di queste opere, fatta certamente sul principio del secolo XVI, se non pure nel XV, ed essa è eseguita sicuramente in Lombardia, perchè oltre la rappresentazione di *S. Ambrogio* e di alcuni arcivescovi, le di cui teste sono benissimo disegnate, vi si trova ancora in lontananza la figura di *S. Vittore* coll' epigrafe: *Tutor Varisii*. La pittura è eseguita a olio. Altra opera di questo genere è posseduta dal sig. *Lavy*, celebre incisore monetario in Torino. La prima è delineata nella tav. XII.

Alla pittura sul vetro dee anche riferirsi l' invenzione recente dei signori *Bœninger* e *Dihl* di trasportare meccanicamente sotto uno specchio, o sia sulla superficie che resta al disotto, qualunque opera di pittura, ed anche i capi d' opera dei grandi maestri. Questa invenzione dicesi ora *meccanografia*.

L' arte vetraria di *Neri*, che è stata commentata da diversi oltramontani, insegna a formare i vetri colorati. Sulla origine della pittura sul vetro hanno scritto *De Paroi*, *Meusel* ed altri.

Capo XIV.

Dello smalto.

Smalto dicesi talvolta qualunque vetro colorato da una sostanza metallica, che a quello ha tolto la sua trasparenza. L'arte di comporre questi vetri non era incognita agli antichi, e di questi sono formati que' piccioli cubi che servirono alla fabbricazione de' musaici.

Ma lo *smalto* propriamente detto, è un intonaco vitreo, o di alcuna materia vetrificabile, col quale si sono ricoperti talvolta i vasi ed altre opere di terra cotta, e le lamine, o altri lavori di metallo. Sembra che di quest' artifizio si cominciasse a far uso in Oriente ed in Italia ne' tempi del basso impero. La corona di *Agilulfo* re de' Longobardi porta alcune lettere in uno smalto azzurro. Lo smalto fu quindi applicato sovente ai monumenti di bronzo o d'altri metalli, e nei secoli XIV e XV se ne trova l'uso assai frequente.

Sembra che solo sul principio del secolo XVI si sia cominciata a praticare la vera pittura in ismalto, che da prima forse non applicossi se non alle majoliche; e quindi celebri sono ed assai ricercate le antiche majoliche di Urbino, di Castel Durante e di Faenza, i di cui disegni sono presi in gran parte da quelli di *Raffaello*, di *Michelangelo*, di *Giulio Romano* e di altri insigni maestri. Si introdusse in seguito la pittura in ismalto su di alcune lamine metalliche; e s' ingannano a partito i Francesi, i quali se ne attribuiscono la invenzione; giacchè smalti sul metallo si fecero in Italia nei secoli XV e XVI, ed alcuni eseguiti ne furono anche in Germania; e quelli principalmente fatti in Italia, presentano d'ordinario un disegno assai corretto e forme eleganti. È bensì vero che le pitture in ismalto fatte in quell' epoca erano quasi tutte di un solo colore, o monocrome, cioè fatte a chiaròscuro in color bianco e nero, bianco e bruno, o bianco e azzurro. L' autore di questo scritto ha posseduto una rappresentazione dell'*Ecce homo*, dipinta nel secolo XV a chiaroscuro in ismalto, nella quale con alcuni tratti di rosso vivissimo erano indicate le ferite ed il sangue. I Francesi nobilitarono moltissimo quest' arte, e nel genere specialmente dei ritratti produssero le opere più perfette e maravigliose, ma

questo non avvenne se non verso la metà del secolo XVII. Dopo gli orefici *Toutin*, *Gribelin*, *Dubié*, *Vauguer* e *Chartier*, comparve il famoso *Petitot*, i di cui ritratti sono ancora oggetto della ricerca de' curiosi, e si vendono a carissimo prezzo. Nei tempi successivi l'arte si diffuse più ancora in Francia, in Germania, in Inghilterra; si fecero infiniti lavori, ma rare volte se ne fecero di eccellenti. Si sono alcuna volta copiate in ismalto le opere di *Raffaello* e di altri insigni pittori; ma di quest'arte avviene come della pittura delle stoviglie, che esercitata di continuo per ornamento di oggetti di un uso universale e giornaliero, sovente di prezzo assai tenue, si abbandona spesso ad artisti meccanici più che altro, i quali lavorando con sollecitudine, non possono elevarsi alla sublimità, e rare volte vedesi praticata dai più grandi maestri, i quali sdegnerebbero forse di occuparsi di un lavoro minuto, lento, e che esige un genere tutto proprio di colori, o temerebbero il pericolo di vedere il lavoro con somma diligenza finito, distruggersi per un grado di calore della fornace mal calcolato.

La pittura in ismalto si eseguisce con colori fusibili al fuoco, come il vetro, o, per parlare più chiaramente, con vetri colorati fusibilissimi ben polverizzati, ed impastati come si dirà in appresso. Esposta dunque al fuoco di riverbero la lamina metallica sulla quale si è dipinto con questo metodo, i colori si fondono sulla lamina medesima, e formano quadri durevolissimi, che non possono essere danneggiati nè dal caldo, nè dal freddo, nè dalla umidità, nè dalla polve, perchè la superficie ne è liscia come quella di un cristallo. Le lamine sono d'ordinario d'oro, o di rame, e debbono essere previamente ben pulite; il fondo si forma con uno strato di smalto bianco ridotto in polvere impalpabile, il quale dee essere di una certa spessezza, e ben eguale dappertutto senza alcuna macchia o fenditura. I colori degli smalti, ben macinati da prima, e ridotti a polvere impalpabile, vengono stemperati nell'olio di lavanda. Il disegno de' contorni si fa con rosso bruno composto di vitriolo e di nitro, o anche colla ruggine di ferro che non produce alcun effetto sui colori che vi si soprappongono. Alcuni smaltatori cominciano a fondere il disegno; poi vi aggiungono i colori, e questi fondono di nuovo, e continuano colle tinte più leggiere, sempre di mano in mano esponendo la lamina all'a-

zione del fuoco, e questo fino a cinque o sei volte. Per facilitare la fusione, si aggiugne a ciascun colore una porzione di vetro bianco trasparentissimo e ben polverizzato. Questo diventa più necessario, allorchè lo smaltatore vuol ritoccare un' opera che è gia stata in gran parte condotta, perchè gli ultimi colori debbono fondersi, senza che si fondano i primi.

Uno degli oggetti più difficili di quest' arte è la conservazione dei toni de' colori, soggetti molte volte a cambiamento nella fusione. A questo inconveniente ha cercato nuovamente di porre riparo il sig. *Dihl*, servendosi solo di colori inalterabili al fuoco.

Tutte le materie sulle quali si può produrre una vetrificazione, senza che esse sieno fuse, o alterate dal calore, possono servire di base alle pitture in ismalto. Quindi la terra cotta, la majolica, la porcellana, sono atte a ricevere, siccome una vernice che si vetrifica, così ancora tutte le pitture che applicare si vogliono in ismalto. Quest' arte, antichissima nella Cina e nel Giappone, non è stata portata in Europa se non verso il principio del secolo XVI. Le majoliche già nominate di Urbino e di Castel Durante, fanno grandissimo onore all' Italia. Alcune nazioni oltramontane hanno perfezionato l' arte della porcellana, ed arricchite le loro stoviglie di bellissime pitture; opere eccellenti sono uscite dalle fabbriche di Meissen in Sassonia, di Vienna e di Parigi; ed a Napoli si sono sovente adornati vasi elegantissimi con rappresentazioni tratte dagli antichi monumenti. I Cinesi non possono essere superati per la ricchezza e vivacità dei loro colori; ma essi mancano nelle loro opere di disegni e di buon gusto. Si vede però in alcuni loro lavori, e massime in certi fiori, eseguiti quasi in rilievo, che profondamente conoscono l' arte dello smalto.

Certo *Montamy* ha trattato praticamente dei colori che servire possono alla pittura in ismalto e sulla porcellana. *Bulengero* ha pure trattato dello smalto, che egli ha voluto confondere coll' encausto, solo perchè nell' uno e nell' altro fa d' uopo di servirsi del fuoco. Si è anche tentata una specie di smalto artifizioso su di alcune pietre incise.

Capo XV.

Del musaico.

Il musaico è una specie di pittura formata di frammenti, d'ordinario cubici, di vetro, di pietra, di smalto, o d'altre simili materie, riunite ed attaccate solidamente ad una superficie con un mastice. Questo lavoro dicevasi dagli antichi *opus tessellatum*, o *opus musivum*, d'onde venne il nome di musaico, pazzamente da alcuni derivato da *Mosè* e peggio ancora dalle mosche. Questo genere di lavoro fu conosciuto dalle nazioni più antiche. Alcuni suppongono che gli Orientali da principio colla riunione delle pietre dure imitassero le ricche tappezzerie dei Babilonesi; altri suppongono che il lavoro in musaico fosse praticato dai Fenicj. Egli è certo che i Greci portarono quest'arte, come le altre tutte, ad un alto grado di perfezione; e dai Greci passò l'arte a Roma, allorchè vi si trasferirono molti pavimenti di musaico trovati nelle città conquistate. *Silla* si crede il primo che abbia fatto costruire in Roma, o nelle vicinanze, il musaico di Palestrina, che esiste ancora in gran parte. Secondo *Svetonio*, eranvi alcuni musaici portatili, i quali servivano ne' campi a formare i pavimenti delle tende di *Cesare*. Ma que' primi musaici erano di pietra; e l'invenzione del vetro colorato giovò in seguito ad estendere di molto, ed a perfezionare quest'arte. Sembra che già si facesse uso del vetro ai tempi di *Augusto*; sotto l'imperadore *Claudio* si cominciò a tignere il marmo, sotto *Nerone* ad imprimervi macchie di diversi colori; ma i cubi di pietra, o di vetro che si adoperavano in quel tempo, erano ancora troppo grandi, perchè ottenere si potessero le digradazioni e le sfumature delle tinte. Si può tuttavia osservare, specialmente nei musaici d'Ercolano, che mentre alcuni sono lavorati grossolanamente, altri si veggono all'incontro studiati, lavorati e finiti con un lavoro molto fino e dilicato. *Winckelmann* ha osservato uno di questi musaici finissimi in mezzo ad un pavimento pure di musaico, ma de' più comuni, il che prova che in una età medesima e nel medesimo genere, lavori di diversa natura si eseguivano, forse da diversi artefici.

Cadute le arti dopo il secolo V dell'era cristiana, il musaico fu praticato ancora, e coltivato con qualche cura dai Greci

Bizantini, e quest' arte forse non si perdette giammai, sebbene ne fosse perduto il buon gusto del disegno, perchè nei primi secoli dopo il mille vennero artisti greci a formare opere grandiose in Italia, come sono i musaici di S. Marco a Venezia, e da un greco detto *Apollonio* apprese l'arte *Andrea Tafi*, che fu il primo forse tra gli Italiani di quel tempo a praticarla con lode. Risorte le arti, risorse ancora il musaico; ma solo nel XVII secolo si portò in Roma ad un altissimo grado di perfezione, ed un artista vercellese inventò un mastice, che grandemente contribuì a dare una solidità alle opere. La chiesa di S. Pietro in Roma è piena di bellissimi musaici, e si sono con questo metodo copiati e perpetuati i quadri de' più grandi maestri. Certo *Mattioli* trovò il metodo nel 1730 di comporre un vetro di un bel colore rosso porporino. Altri inventarono pure nuove composizioni, ed il sig. *Bjoernstahl* pretende di avere trovato nei musaici più di 10,000 tinte diverse o digradazioni di colori.

Allorchè si vuol comporre un' opera di musaico, si forma un fondo con pietre liscie, cinto di spranghe di ferro che lo rendano ben solido. Questo fondo viene coperto di un mastice denso, nel quale secondo il disegno che si vuole eseguire, e che si ha sempre sotto gli occhi, si piantano i piccioli cubi colorati. Il mastice piglia o acquista la durezza di una pietra; ed allorchè il tutto è giunto ad un dato grado di consistenza, si pulisce la superficie esterna, non altrimenti che si farebbe di una pietra o di un cristallo. Questo pulimento a cagione del suo splendore, e dei riflessi di luce che vi si producono, impedisce spesse volte di ben distinguere il disegno, e specialmente i contorni; e per questo ai grandi musaici, che debbono essere veduti da lontano, non si dà questo pulimento così lucido. Da lontano non possono distinguersi nè l' ineguaglianza o scabrosità della superficie, nè gli interstizi dei cubi, de' quali il musaico è formato. Si danno tuttavia dei musaici di tutte le grandezze, il di cui lavoro è tanto fino, che a stento si possono anche da vicino distinguere i diversi pezzi che entrano a formarlo. L' insigne artista sig. *Raffaelli*, col di cui mezzo e mediante la liberalità del Governo speravasi trapiantata quest' arte in Milano, ha prodotto in questo genere varie opere eccellenti, nelle quali il lavoro a musaico si distingue a stento dalle opere del pennello.

Alcuno ha immaginato di segare per traverso gli antichi musaici affine di moltiplicarli. Si crede inventore di questo metodo certo *Pompeo Savini* di Urbino, il quale inventò pure l' arte di formare alcuni musaici in rilievo; ma non sembra che alcuna grand' opera in questo genere sia stata eseguita. A Firenze si è introdotto un altro genere di musaico, che si dice *lavoro di commesso;* questo si fa con pietre più grandi, e sovente con pietre dure, ma non si possono con questo mezzo seguire esattamente tutti i lineamenti di un disegno. Belle opere in questo genere veggonsi a Firenze nella cappella del gran duca e nella R. Galleria. Alcune volte si fanno servire di fondo a questi musaici le pietre frequenti nella Toscana, che rappresentano naturalmente rovine di antiche fabbriche, o paesi, ed in queste si inseriscono frammenti di marmi, di lapislazuli e d' altre pietre fine, ed il tutto è collegato col mastice su di una lavagna. Altre volte si sono colle gemme orientali più fine imitati elegantemente, ed anche in rilievo, fiori e frutti. Questi sono i musaici che propriamente diconsi eseguiti in pietre dure.

Sugli antichi musaici hanno scritto *Ciampini*, *Furietti*, *Paciaudi*, *Haeffelin*, il quale ha stabilito un confronto tra il musaico e gli arazzi, e tra il musaico ed i lavori eseguiti dagli Americani con piume d' uccelli; *Barthelemy*, *Visconti* ed altri molti; dell' arte del musaico hanno trattato particolarmente *De Vielle*, *Fougeroux*, *De Bondaroy*, *Caylus* e *Gurlitt*.

Capo XVI.

Dei lavori in tarsia.

Dalla riunione delle pietre di diversi colori, che servì di base al musaico, nacque forse l' idea di riunire varj pezzi di legno duro e prezioso di diversi colori, i quali applicati sopra una tavola o altra superficie di legno, rappresentavano figure, ornamenti, talvolta anche opere d' architettura, fogliami, fiori, frutti, ecc. Talvolta vi si inseriscono strisce di metallo, di avorio, o di madreperla.

Fino dal secolo XI o intorno a quel tempo, sembra che in Germania fosse in pregio qualche arte di tal fatta. *Teofilo Monaco*, autore di un libro: *De omni scientia artis pin-*

gendi, che trovasi manoscritto in varie biblioteche, dice che la diligente Germania si compiaceva di sottili lavori, siccome di metalli e di pietre, così ancora di legno. Da prima non si adoperarono se non legni bianchi e neri, ed i primi lavori non furono che architetture ed ornati. *Brunelleschi* insegnò il primo in Firenze la prospettiva agli artefici, e quindi sorse *Benedetto da Majano*, celebre lavoratore di tarsia. Si veggono in Firenze ed altrove per l' Italia i cori di alcune chiese lavorati nobilmente in questo modo, e quelle opere, come osserva il *Lanzi*, dovettero essere in quell' età pregiatissime, nè invilirono, se non quando quell' arte già adulta passò a tignere i legni con acque e colori bolliti, e con olj penetrativi; e quando ai disegni di architettura e di ornato si sostituirono figure, non di rado di cattiva maniera. Citansi tra i primi intarsiatori *Lorenzo Canozio* da Lendinara, condiscepolo del *Mantegna*, che avanti l'anno 1477 aveva ornato di figure il coro di S Antonio in Padova, e *Cristoforo* suo fratello, e *Pier Antonio* suo genero, che *Tiraboschi* ha registrato tra gli artisti modanesi. Dopo di essi comparvero F. *Giovanni* da Verona, e F. *Vincenzo delle Vacche*, pure veronese, l' uno e l' altro Olivetani, che opere maravigliose formarono in questo genere in Padova ed in Roma. Altro Olivetano detto *Raffaello* da Brescia ornò il coro di S. Michele in Bosco a Bologna, e per lungo tempo primeggiò in quest' arte F. *Damiano* da Bergamo domenicano, che in Bergamo, in Bologna ed in Perugia lavorò istorie commendatissime, ed accrebbe il numero de' colori e delle tinte. I bei lavori che si veggono a S. Maria Maggiore di Bergamo sono di un *Capodiferro*, scolaro, o imitatore di F. *Damiano*, il quale istruì nell' arte un fratello ed un figlio, e quindi formò in Bergamo una scuola di tarsiatori, che durò per molti anni. Le belle figure di tarsía, che veggonsi alla Certosa di Pavia, si attribuiscono a certo *Bartolommeo da Pola*.

I Francesi citano con onore certo *Boule*, il quale per il suo valore grandissimo comunicò il suo nome ai lavori di questo genere. Alcuni hanno riferito all' arte della tarsía quei musaici grossolani che si fanno nelle grotte de' giardini con frantumi di scogli, coralli, conchiglie ed altre simili materie; que' lavori però dovrebbero al musaico riferirsi anzichè alla tarsía, fondata e consistente d' ordinario nella sola connes-

sione de' legni, dell' avorio, della tartaruga, della madreperla, e talvolta del lapislazuli e di alcune pietre dure. Certo *Blank* a Wirtzburgo ha preteso di formare quadri di paesi, di marine, di vulcani, di ruine ed anche di architetture, con piccioli fasci di muschi, o di licheni, che trovansi sulle roccie di tutti i colori. Alcuni hanno anche composto quadri di picciole conchiglie ed altri di coralline. Quadri elegantissimi si sono pure formati di sole picciole matasse di seta di diversi colori, di nastri, di ritagli, ed una damigella di Leida, detta *Rozée*, si è renduta celebre colla composizione di quadri formati di soli frantumi di fila di seta, detti dai Francesi *brins de soie.*

Dalla unione di diverse materie colorate si sono formate, fors' anche ne' tempi più antichi, le tappezzerie, indicate dai Greci con un nome che esprime la commessione di diversi pezzi, ed in quelle si sono rappresentate, sia colla semplice riunione delle materie vestiarie colorate, sia colla tessitura o col ricamo, figure d' uomini, di piante e di animali. Quelle tappezzerie degli antichi hanno dato origine ai nostri arazzi tessuti, i quali si sono grandemente perfezionati e nobilitati, allorchè si sono in quelle opere copiati i migliori disegni de' più grandi maestri.

Capo XVII.

Degli arazzi e dei ricami.

Gli arazzi per la natura loro meritano di trovare un particolare luogo in questo scritto. Si potrebbe provare col nome stesso di *stromata*, che le più antiche tappezzerie degli Orientali portate nella Grecia, e dai Greci medesimi imitate, non furono tessute giammai, nè fabbricate col metodo degli arazzi, ma o dipinte o composte di pezzi diversi riuniti, come si pratica ancora oggidì dai Cinesi. Anzi il vedere che in quelle tappezzerie, secondo *Erodoto* ed altri scrittori, si contenevano d' ordinario composizioni bizzarre d' uomini, di piante e di animali, ed il vedere che i Greci, come ragionevolmente si suppone da alcuni, da quelle rappresentazioni pigliarono l' idea de' grifi e di altri animali immaginari, che una base non avevano nella loro più antica mitologia, muove a dubitare che forse dai *Seres* o dai Cinesi ricevute avessero

i Greci quelle tappezzerie, anzichè dai Persi, dai Medi e dai Babilonesi, presso i quali antichissima era l' arte di tessere i tappeti. *S. Clemente* Alessandrino ci ha lasciato un' opera intitolata *Stromata*, o sia tappezzerie; e questa altro non è se non una riunione di varj passi cuciti insieme alla foggia delle tappezzerie medesime.

A tutte quelle tappezzerie delle quali non bene si saprebbe indicare la provenienza, i Greci davano il nome di *barbare*, non tanto, come altri scrisse, per distinguerle dai *pepli*, quanto per dare a vedere che opere erano di popoli stranieri. I pepli furono probabilmente introdotti in epoca posteriore, e, per quanto sembra, furono grandi tappezzerie che si esponevano nelle cerimonie più solenni, e che col mezzo della pittura o del ricamo, rappresentavano una serie di favole, o circoli mitici, o le storie compiute di alcun dio, o di alcuno eroe. Varj di que' tappeti o di quelle tappezzerie ammirate furono da *Calisseno* in Egitto sotto i *Tolomei*, e più singolare riesce il vedere che portate diconsi ad Alessandria per la prima volta dagli Ebrei, i quali forse pigliate le avevano dai popoli orientali.

Sembra che da prima le figure bizzarre e mostruose coprissero tutta la superficie delle tappezzerie medesime; ma allorchè si migliorò il gusto, e si introdusse il costume di rappresentare la natura, cioè la figura umana e le azioni degli dei o degli eroi, si pensò a restrignere il campo destinato a quelle figure, ed all' intorno si lasciò un fregio, o un disegno di ornamenti, nel quale si rilegarono gli animali immaginarj ed i mostri, e si composero i così detti arabeschi. *Aristotele* parla di una ricca tappezzeria, fatta eseguire da un Sibarita; nel mezzo vedevansi le sei principali divinità della Grecia; il fregio superiore era intrecciato di arabeschi di Susa, o alla foggia che in Susa si praticava, l'inferiore di arabeschi persiani. Molti templi ornati erano nell' interno di tappezzerie orientali; le porte altresì erano chiuse o velate con tappeti, e questi probabilmente erano opere persiane. Tappeti o tappezzerie, secondo alcuni autori classici, tendevansi nelle grotte sacre, nelle quali si celebravano le iniziazioni.

Difficilmente si proverebbe che dai Greci o dai Romani sia stata praticata l' arte dei veri arazzi col metodo che si pratica oggidì, e che dai Francesi viene detto *haute et basse*

lice. Se ne trovano però alcuni vestigi nell' impero greco, e nella cattedrale di Brescia ed in altre chiese d' Italia trovansi alcuni saggi di veri arazzi lavorati in Costantinopoli, con lettere ed iscrizioni in oro, le quali unitamente allo stile delle figure mostrano non essere quelle opere posteriori al secolo XI o XII.

Nella Fiandra si cominciò ad eseguire bellissime tappezzerie con questo genere di lavoro nei secoli XV e XVI; e forse non andrebbe lungi dal vero, chi credesse quell'arte portata in Fiandra da coloro che colle crociate tornavano dall' Oriente. La fama di quelle tappezzerie crebbe a tal segno, che in Italia principalmente ed anche altrove portarono per lungo tempo il nome di tappezzerie di Fiandra, benchè anche in altri paesi fossero fabbricate. I bellissimi arazzi di Roma eseguiti sui disegni di *Raffaello* per ordine di *Leone X*, sono stati anch' essi lavorati in Fiandra, e que' disegni medesimi si sono nuovamente ripetuti in diversi arazzi a Brusselles sulla fine del passato secolo, e si sono veduti nelle pubbliche esposizioni dell' opere d' industria in Parigi.

Felibien narra che nella cattedrale di Chartres si conservavano dieci arazzi eseguiti in Fiandra sugli stessi disegni di *Raffaello* nell' epoca in cui lavorati furono quelli del Vaticano. Secondo quello scrittore, ricchissimi erano gli ornamenti che contornavano quelle tappezzerie, e le figure erano formate di lana finissima, i colori della quale erano altresì avvivati con rilievi di seta. Molti arazzi antichi, rappresentanti per la maggior parte storie sacre, conservavansi presso la R. corte di Parigi; è noto che *Francesco I* molte belle tappezzerie acquistò, rappresentanti le battaglie degli Scipioni, ed il trionfo di que' guerrieri fu pure eseguito in arazzo d' ordine di *Enrico II* sopra il disegno di *Giulio Romano.* Altre tappezzerie di egual genere conservavansi a Parigi fatte sui disegni di *Luca* di Leida; dodici rappresentavano i mesi dell'anno, uno le sette età della vita; altre simili tappezzerie dicevansi disegnate da *Alberto Durero;* ma quelle che rappresentano le caccie dell' imperatore *Massimiliano* non si aggiudicano a *Durero*, ma ad un pittore di Brusselles nominato *Bernardo Van Orlay*, la di cui memoria tanto più importante riesce per la storia dell' arte e per gli Italiani, quanto che dicesi che egli abbia fatto eseguire tutte le tappezzerie che i papi nella Fiandra lavorati vollero su i disegni spediti d' Italia.

Una fabbrica di arazzi vedesi da lungo tempo stabilita in Roma, e da questa sono uscite opere tanto più pregevoli, quanto che non mancano colà i grandi originali che nell' arazzo possono fedelmente imitarsi. Celebre è la manifattura di arazzi di Parigi detta *des Gobelins*; i colori sono d' ordinario vivaci e bellissimi, ma più sovente si copiano in quella fabbrica i quadri de' soli pittori francesi.

Alla pittura appartiene ancora l' arte del ricamo, coltivata dagli antichi popoli nelle età più remote, vedendosene le traccie nei poemi di *Esiodo* e di *Omero*. Con quell' arte furono sovente eseguite anche le tappezzerie, e forse i pepli, dei quali si è parlato in questo capitolo. Quell' arte si mantenne in tutti i secoli, ma vedesi per lo più applicata alla rappresentazione di fogliami, di fiori, di spiche e talvolta di arbusti e di altri simili ornamenti. Le orlature purpuree dei manti, che menzionate veggonsi sovente presso i Romani, non erano probabilmente lavorate in altro modo. Sembra che gli antichi quell' arte, riferita persino ad una origine favolosa, applicassero alla rappresentazione della figura umana, ed a questa si diede opera principalmente dopo il risorgimento dell' arte. Ricami nobilissimi veggonsi eseguiti in Italia e massime in Lombardia, ne' secoli successivi, e celebri sono le opere della *Pellegrini*, detta da alcuni *Lodovica*, da altri *Antonia*, delle quali molte ancora si conservano. Il pregio di que' lavori consiste singolarmente nel seguire esattamente coll' ago i contorni del disegno, e nell' imitarne, per quanto è possibile, il colorito e le diverse tinte; ma è d' uopo altresì che si scelgano per tradurli in ricami i disegni dei migliori maestri, e questo è quello che non sempre si è osservato, massime nelle molte opere consacrate al culto delle chiese. Dachè il lusso ha renduto que' lavori più comuni e più frequente la loro esecuzione, quell' arte, applicata per lo più a vani ornamenti passeggieri, è divenuta più che altro un mestiere, non è stata più coltivata sulla scorta dei grandi modelli, e spesso è avvenuto altresì che volendosi rappresentare da imperiti artisti la figura umana, le teste ed anche altre parti delle carni sono state supplite col soccorso de' colori e della pittura.

Capo XVIII.

Della damaschinatura, della agemina e del niello.

Gli Egizj, almeno sotto i re greci e sotto il dominio dei Romani, conobbero l' arte di inserire nel ferro e nell' acciajo alcune piccole strisce d' oro o d' argento, e di formarne varj disegni. In molte figure egizie veggonsi occhi, collane ed altri ornamenti d' argento; e la celebre tavola isiaca del R. museo di Torino, illustrata dal *Pignoria* e da altri, non è che incrostata d' argento in più luoghi, ed in alcuni presenta l' aspetto di una vera damaschinatura. Pretendono alcuni, fondati sulla grandissima tenuità dello strato argenteo, che gli Egizj conoscessero il modo di sciogliere quel metallo, e di precipitarlo sul rame, facendo svaporare il liquore nel quale era sciolto, come da noi si pratica coll' amalgama.

Anche i Greci conobbero la damaschinatura, ed *Erodoto* ne attribuisce la invenzione a *Glauco* di Chio, dal quale dicevasi lavorata una grande tazza damaschinata, mandata da *Aliatte* al tempio di Delfo. In questo modo erano probabilmente lavorati molti scudi ed altre armature degli eroi menzionati da *Omero*. I Romani conobbero pure quest' arte, e forse fu da essi detta *ferruminatio*.

Ma quest' arte pure sembra essersi rifugiata all' epoca della decadenza del buon gusto nell' Oriente, e ne' bassi tempi si fecero lavori stimati di questo genere in varie città della Siria, ed in Damasco, d' onde sortì ne' tempi più moderni il nome. Moltissimi lavori eseguirono gli Orientali in questo genere, armi, scudi, vasi ed utensili d' ogni sorta; e la damaschinatura fu più volte applicata all' ornamento delle masserizie più ricche, ed alla formazione di quadri di storia, di disegni, di carte geografiche, ecc. Questo genere di lavoro tornò dall' Oriente in Italia al rinascere delle arti, e molti artefici in esso si distinsero, specialmente a Firenze ed a Venezia. L' abate *Francesconi* ha dottamente illustrata una urnetta lavorata in questo modo, cioè all' *agemina*, ed ha anche fatte molte ricerche sulla origine di questo nome. Sembra egli persuaso che il nome di *agemina* derivi da *Azemia*, *Azimia*, *Agemi*, o *Agiamia*, nome della Persia, o di parte della medesima, e sembra persuaso altresì che l' *agemina*

confondere si possa colla *damaschinatura*, e che in quest' arte gl' Italiani, ed i Veneti principalmente, abbiano di gran lunga superato gli Orientali. Non muoveremo alcuna difficoltà su quest' ultima asserzione; ma crediamo di poter ritenere per fermo che, sebbene nella citata Tavola Isiaca s' incontrino forse due generi di lavoro riuniti, tuttavia si può stabilire una differenza tra la *damaschinatura*, che è fatta con tagli più profondi e più minuti, e l' *agemina*, che procede colla sovrapposizione di foglie o di lastre, e talvolta anche di sole fila d' oro o d' argento sopra un fondo non propriamente inciso, ma preparato con una serie di tagli o d' ineguaglianze a ricevere il metallo, che serve alla rappresentazione delle figure. Quello scrittore poteva però accorgersene facilmente, avendo nell' articolo secondo del suo libro esaminato i varj meccanismi dell' arte, e quelli in particolare del monumento da esso preso ad esaminare. Peggio ancora coloro che un' arte medesima fecero della *tausia*, o *tarsia*, dell' *agemina* e della *damaschinatura*, sebbene ad un medesimo principio tutte queste arti possano riferirsi.

In Francia si lavorò con grandissimo gusto nella *damaschinatura*, specialmente sotto *Enrico IV* e sotto *Francesco I*, nelle quali epoche si trovano fatte armature maravigliose. In Lombardia coltivossi particolarmente l' *agemina*. Un globo terracqueo di considerabile grandezza trovasi nella R. biblioteca di Torino, lavorato all' *agemina*, ed è opera di un artefice milanese detto *Bruno*. Una illustre famiglia estinta possedeva un vasto braciere, nel quale nobilmente era rappresentato con quel metodo il ratto di Europa. Quel monumento cadde sgraziatamente in mano di un orefice, che ne estrasse tutto l' argento, ascendente al peso di circa 15 once. Erano però que' lavori del secolo XVI e per conseguenza di epoca posteriore all' urnetta illustrata da *Francesconi*.

Tutt' altra cosa è quella che dicesi *damaschinatura* delle armi. Questa non si fa se non componendo le armi medesime e specialmente le lame delle spade ed altre armi da taglio di varie laminette alternanti di ferro e di acciaro, sulle quali attorcigliate e battute più volte, riscaldandole a ciascuna operazione, si passa leggiermente una mano d' acquaforte, la quale mordendo inegualmente le diverse parti del metallo, lascia sulla superficie alcune onde o striscie, che si riguardano come un pregio dell' opera. Si imita con una specie di con-

traffacimento questo genere di lavoro, coprendo la superficie medesima di una vernice, sulla quale si formano quelle strisce con una spilla, ed applicandovi in seguito l' acqua forte, la quale corrode leggermente le diverse parti del metallo che la spilla non ha scoperte.

Dalla damaschinatura e dalla agemina si dovette facilmente passare al *niello*, dall' abbate *Boni* confuso quasi coll' agemina stessa; giacchè per l' una e per l' altra arte dovevano formarsi incisioni più o meno profonde nel ferro, nell' acciajo o nel rame; ed invece d' inserire in quei vôti laminette metalliche, nel niello s' inseriva una mescolanza d' argento e di piombo, che portava il nome proprio di *niello* dal vocabolo latino *nigellum*, e che forse lo ha comunicato in seguito all' arte.

Quest' arte, menzionata nel libro del monaco *Teofilo* altrove citato, e nota per conseguenza ne' bassi tempi, siccome praticata nell' impero greco, fu coltivata con grandissimo onore nel secolo XV, specialmente in Firenze; ma, come osserva il *Lanzi*, cadde totalmente in dimenticanza nel susseguente, sebbene il *Cellini* molta diligenza usasse per sostenerla. Si applicò allora il niello ai calici, ai reliquiarj, alle paci, alle impugnature delle spade, agli ornamenti de' messali e di altri libri di culto, ai bottoni perfino ed agli ornamenti donneschi. Laminette niellate a figure, a storie, a fiorami, s' introdussero negli scrigni, ed anche nei paliotti degli altari. Col bulino intagliavasi la storia, il ritratto, il fiorame che si voleva; ed il cavo dell' intaglio si empieva poi della materia nera da noi accennata già sopra, la quale incorporata coll' argento, formava le ombre, e dava quindi a tutto il lavoro l' aspetto di un chiaroscuro in argento, talvolta anche in oro. Citansi fra i più famosi niellatori *Forzore Spinelli* aretino, *Maso Finiguerra*, *Antonio del Pollajuolo*, *Matteo Dei*, il *Caradosso* di Pavia e l' *Arcioni* milanese, il *Francia* bolognese, e *Giovan Turini* di Siena. Del *Caradosso* e dell' *Arcioni*, siccome lombardi, si è fatta particolare menzione dal traduttore italiano nelle note al vol. XI della *Vita e del Pontificato di Leone X* del sig. *Roscoe*. Si parla espressamente del niello in alcun capitolo del citato libro di *Teofilo Monaco*, pubblicato dal *Lessing*, il che prova che quell' arte era molto antica; e *Bulengero*, che tutto riferire voleva all' encausto, non ha dubitato di attribuire sotto questo

nome anche il niello agli antichi romani, benchè chiaro non apparisca, che quella mescolanza di argento e di piombo, preparata forse per via secca, coll' ajuto del fuoco si applicasse.

Il sig. *Woodburne*, inglese, ha fatto di recente un' ampia collezione di nielli, che è forse la più copiosa che finora siasi veduta. Egli ha acquistato altresì una raccolta di que' monumenti preziosi che trovavasi in Milano, e si dispone, per quanto si annunzia, a pubblicarne la descrizione. Tanto più importante diventa lo studio de' nielli, quanto che quest' arte ha aperta la strada a quella della incisione in rame, della quale si parlerà in appresso. Varie stampe di nielli veggonsi pubblicate nell' opera del sig. *Ottley*, contenente le memorie dell' arte dell' intaglio da *Maso Finiguerra* fino a *Marcantonio Raimondi*. Londra, 2 vol. in 4.° fig., 1816.

Una specie di falso niello si è recentemente introdotta in Francia ed anche in Italia, sebbene alcun vestigio di lavori di quel genere veggasi in alcune paci antiche e nella croce di S. Giulia, adorna altresì di onici nobilissime, che ora trovasi nella pubblica biblioteca di Brescia. Si applica con mastice una foglia d' oro o d' argento ad un vetro; poi colla punta di un ago si forma il disegno che si vuole, incidendo sulla foglia non altrimenti di quello che si farebbe sul rame verniciato per applicarvi in seguito l' acqua forte; si copre quindi la foglia di una pasta o di una vernice nera assai tenace, che i Latini avrebbero nominata *nigellum*, la quale assicurando da un lato la foglia intagliata sul vetro, lascia luogo a vedere a traverso alla superficie del medesimo tutti i tratti dell' ago e tutto il disegno ben distinto in color nero sul fondo del metallo, sicchè quel lavoro acquista tutta l' apparenza di un vero niello in oro o in argento. Belle opere in questo genere sono state eseguite recentemente in Venezia dal sig. *Bernardino Corniani*, nipote del cel. conte *Algarotti*, e possono eseguirsi da chiunque al pari di esso abbia praticato con felice riuscita l' arte dell' intaglio ad acqua forte.

Capo XXI.

Dell' intaglio, o sia dell' incisione in legno ed in rame.

Oscurissimi sono i principj della incisione in legno, e grandissima quistione si è agitata tra gli scrittori francesi e tedeschi, dei quali i primi pretendono di trovare l' origine di quell' arte nelle carte da giuoco, che essi affermano usate in Francia sotto il re *Carlo V;* i secondi, ripetendo essi pure l' origine dell' arte dalle carte da giuoco, sostengono essere state queste conosciute in Germania molto prima del 1300. Alcuni hanno creduto di trovare i più antichi saggi della incisione in legno in Ravenna verso l' anno 1285; ed il cav. *Tiraboschi* ha citato un manoscritto con data del 1299, nel quale si parla di giuocare alle carte. Ma le più antiche carte da giuoco potevano essere lavorate a penna e miniate, come furono forse le prime carte francesi, e come si continuò a praticare in Italia al tempo di *Filippo Maria Visconti*, duca di Milano. Di carte e figure stampate parla certamente un decreto dei Veneziani dell' anno 1441; ma forse quell' arte era allora già adulta, perchè in quel decreto medesimo si vede che era decaduta, e quindi risorta. Alcune antiche carte da giuoco che si veggono ne' musei, quelle che possedute erano dal conte *Durazzo* ambasciatore cesareo in Venezia, e che ora trovansi presso la di lui famiglia in Genova; quelle che appartenevano al bar. *di Sperges* in Vienna, sembrano appartenere ai principj del secolo XV.

L' abb. *Requeno* nel suo Saggio sulla *cheirotipografia* ha insinuato che molti degli antichi codici, scritti fossero, o piuttosto improntati con caratteri mobili intagliati in metallo o in legno, il che ci ricondurrebbe ad una rimota antichità di quell' arte. Egli s' inganna relativamente ai caratteri, i quali non presentano mai quella perfetta eguaglianza, che prodotta sarebbe da un punzone o *stampiglio* di ciascuna lettera; ma la cosa si avvera riguardo alle lettere iniziali o capitali, cariche di fogliami intrecciati e d' altri ornamenti, le quali talvolta veggonsi chiaramente per di dietro improntate, sussistendo ancora l' incavo e quella specie di prominenza nel rovescio della pergamena portata dalla impressione. Si impron-

tavano probabilmente sulla pergamena umida con un legno duro intagliato i contorni, entro i quali il miniatore applicava i diversi colori, ed egli è perciò che molte iniziali si veggono perfettamente somiglianti; quello stampiglio altronde, eseguito probabilmente in legno anche avanti il secolo XII, altro non era sostanzialmente se non un intaglio o una incisione in legno, colla quale avrebbero potuto moltiplicarsi le prove a piacere, se nato fosse il pensiero di intingere quello stromento in un liquore colorante. Le *tessere signatorie* degli antichi Romani, colle quali nomi o lettere o cifre numeriche si improntavano sulle olle vinarie, su di altre opere figuline e perfino sui mattoni, benchè fatte di metallo, erano fabbricate sullo stesso principio; si sarebbero potute intagliare egualmente in legno, ed avrebbero preparata la strada, o affrettato il ritrovamento dell' arte dell' incisione in legno; come le antiche iscrizioni in caratteri di bronzo isolati, attaccati in appresso ad una superficie marmorea, quali si sono trovati in Ercolano, avrebbero potuto dare un' idea fino da una età remota dei caratteri mobili di stamperia.

I Tedeschi furono forse i primi ad incidere in legno immagini sacre, ed alcune se ne trovano colla data dell' anno 1423; ma allorchè s' introdusse in Italia la stampa de' libri, gli Italiani non tardarono ad incidere in legno le lettere iniziali, ed anche diverse figure per ornamento de' libri medesimi, come avvenne nelle Meditazioni del card. *Turrecremata*, stampate in Roma nel 1467, e nel *Valturio* di Verona del 1472. I Tedeschi non tardarono tuttavia ad adottare questo metodo, e l' opera del *Boccaccio de Mulieribus claris*, stampata dallo *Zainer* nel 1473, è ricca di figure incise in legno. Citansi tra i primi artefici in questo genere *Matteo Pasti*, che lavorò le stampe del *Valturio; Alberto Durero, Mecherino* da Siena, *Domenico delle Greche, Domenico Campagnola*, ed altri sino ad *Ugo* da Carpi, che con nuova invenzione estese quest' arte.

Ma il niello doveva necessariamente portare all' incisione in rame, giacchè i niellatori per giudicare della esattezza del loro lavoro, prima di riempiere di niello i *cavi*, costumavano di tirarne prova, o sia d' improntarli con terra, con zolfo liquefatto, o anche con carta umida, passandovi sopra un rullo, per lo qual mezzo, come dice il *Vasari*, si ottennero disegni che sembravano fatti a penna. Nacque da questo

principio l'incisione in rame, e quindi i primi incisori furono niellatori, come *Maso Finiguerra*, il *Baldini*, il *Botticelli*, il *Pollajuolo* ed altri di Firenze, tutti niellatori. Questa invenzione passò di là in Roma al *Mantegna*, ed in Fiandra, per quanto si crede, a *Martino de Clef*. Ricercatissime sono in oggi dagli amatori dell'arte le stampe dei niellatori, alcune delle quali sono state recentemente scoperte e si vanno scoprendo nelle diverse raccolte antiche, ove trovansi alcuna volta confuse coi disegni fatti a penna. Sebbene il *Vasari* non faccia menzione che dei Toscani, è certo che niellatori insigni furonvi tra i Lombardi e tra i Veneti, ed a questi appartengono pure molte stampe tratte dai nielli.

Cominciò allora un nuovo periodo, che *Lanzi* nomina la seconda epoca della incisione; si cominciò a lavorare sull'argento e sullo stagno, come materia più molle; quindi si passò al rame, ed al rullo, o al torchio imperfetto, si aggiunse l'applicazione di panni bagnati, e poscia del feltro. Si usò da principio una tinta azzurrognola, e con questa tinta son fatte le celebri cinquanta carte, che diconsi del *Mantegna*, e che forse non furono mai lavorate da quell'artista. Si ornarono di incisioni in rame anche i libri; e quindi il *Monte Santo di Dio*, ed il *Dante* di Firenze, le di cui tre prime figure sono opera di *Sandro Botticelli*; e carte geografiche impresse in rame comparirono nelle due edizioni della Geografia di *Tolomeo*, fatta in quel tempo in Bologna ed in Roma, e poscia nella geografia medesima messa in versi dal *Berlinghieri*. Una curiosa mappa o carta cosmografica, intagliata però in legno, da alcuno degli scrittori della storia di quest'arte non annunziata, trovasi al fine di una rarissima edizione di *Pomponio Mela*, fatta da *Erardo Ratdolt* e *Giacomo Pittore* nell'anno 1478 in Venezia.

Una terza epoca dell'incisione stabilisce il *Lanzi*, allorchè trovato già il torchio e l'inchiostro da stampa, l'artifizio cominciò a rendersi perfetto. In quell'epoca fiorirono *Marc'Antonio Raimondi*, *Agostino Veneziano* e *Marco Ravignano*, i quali intagliarono quasi tutte le cose disegnate, o dipinte da *Raffaello*. L'arte acquistò una facilità di metodo sotto il *Parmigianino*, che intagliò ad acquaforte, ed *Agostino Caracci* ed altri molti, tanto Italiani che esteri, la portarono al più sublime grado di perfezione.

I Tedeschi citano stampe in rame del 1411 e del 1455,

ma queste sono sospette, e lo stesso *Heineken* le ha rigettate come spurie. *Martino Schön*, morto nel 1486, è il primo incisore tedesco che si conosca, e dopo di esso fiorirono *Meckeln*, *Van Bockold* e *Michele Wolgemuth*, maestro di *Alberto Durero*. Come riflette il *Lanzi*, gli Italiani risalgono colla storia al 1440, i Tedeschi non arrivano colle conghietture se non fino al 1450.

Il *Lomazzo* nomina il *Mantegna* come primo intagliatore delle stampe in Italia; forse egli dir volle in Lombardia. La geografia di *Tolomeo*, stampata verisimilmente nel 1472 con mappe intagliate in rame, prova che quell'arte era allora coltivata anche in Bologna. In Germania si trovò prima d'ogni altro luogo il torchio, siccome per la tipografia, così ancora per la calcografia, il che serve certamente a rendere i Tedeschi benemeriti di quell'arte.

L'incisione andò sempre dopo quel tempo estendendosi e perfezionandosi in ogni suo genere. Si inventarono nuovi metodi, e si videro sorgere in tutti i paesi, ma specialmente in Italia, in Germania, in Francia ed in Inghilterra i più famosi artisti. Sono celebri i nomi di *Marc'Antonio Raimondi*, di *Agostino Veneziano*, del *Bonasone*, di *Enea Vico*, di *Giacomo Coralio*, di *Martino Rota*, di *Giambattista Franco*, di *Battista Vicentino*, dei *Ghisi* di Mantova, del *Golzio*, del *Wagner*, del *Volpato*, del *Bartolozzi*, ecc. Molti altri sono citati nelle opere del sig. *Bartsch*, del sig. *de Murr*, e dell'ab. *Zani*; e famosi sono pure *Luca* di Leida, *Bloemaert*, *Vorstermann*, *Bolswert*, *Rembrandt*, ecc. I Francesi si gloriano particolarmente dei nomi di *Bosse*, che scrisse anche dottamente sull'arte sua, di *Audran*, di *Poully*, di *Dorigny*, di *Boulanger*, di *Picart*, di *Masson*, di *Cheron*, di *Coypel*, di *Drevet*, di *Audry*, di *Cousin* e di *Balechou*, ecc. Gli Inglesi più tardi hanno pure avuto grandi artisti, tra gli altri *Smith*, *Bickhan*, *Vertue*, *Strange*, *Ryland*, *Woollet*, ecc.; non hanno però lasciato di mantenere tra loro un numero di artisti forestieri, e massime italiani; e *Walpole* ha tessuto un lungo catalogo degli incisori di altre nazioni che hanno riseduto ed operato in Inghilterra.

Capo XXII.

Delle diverse scuole di intaglio, o di incisione in rame, e delle collezioni delle stampe.

Il nome di *scuola* nelle arti del disegno indica alcuna volta una serie di artisti, che hanno un' origine comune, e il di cui carattere nelle opere presenta alcuna rassomiglianza. In questo significato si sono formate nella pittura diverse scuole delle quali si è parlato, come la firentina, la romana, la veneta, la lombarda, la bolognese, la fiamminga, la tedesca, la francese, la inglese, e ad imitazione di queste si sono formate altrettante scuole di scultura, di architettura, d' intaglio, e generalmente di tutte le belle arti.

Alcuni hanno straordinariamente moltiplicato il numero delle scuole d' intaglio, e queste non solo sul principio dell' origine e del carattere degli artisti, ma su quello ancora dei diversi maestri. Sembra però che la serie delle scuole d' intaglio debba piuttosto ristrignersi che ampliarsi, limitandosi a quelle sole nazioni che maggiormente si distinsero nell' esercizio di quell' arte. Potrebbono quindi ridursi a quattro, cioè alla italiana, alla francese, alla tedesca, sotto il qual nome potrebbono comprendersi le altre scuole germaniche, e all' inglese, che massime dopo la istituzione dell' Accademia di Londra negli anni 1766 e 1769 si è grandemente distinta per l' eccellenza e la finitezza de' suoi lavori, dovuta in gran parte agli insegnamenti ed agli esempi del nostro *Bartolozzi*.

Secondo l' ordine di queste scuole può dunque ordinarsi una collezione di stampe, e tutto al più nelle scuole italiana e tedesca potrebbe introdursi una distinzione tra le scuole antiche di que' paesi e le moderne. L' oggetto più importante di una collezione fatta con intelligenza, sarebbe quello di far vedere l' origine ed i progressi dell' arte in ciascuna scuola o presso ciascuna nazione, nei gradi diversi che l' hanno portata verso la sua perfezione. In una collezione di questa natura ciascuna stampa presenterebbe un fatto o un' epoca, e nella diversa maniera del lavoro offrirebbe l' idea di qualche progresso della incisione, o alcuna cosa che non si troverebbe per avventura nelle stampe precedenti.

Ella è però un' impresa superiore alle forze di un privato,

quella di volere abbracciare tutte le scuole, tutte le maniere, tutte le diverse modificazioni dell' arte. Si sono quindi moltiplicate le raccolte parziali che comprendono le stampe di un sol genere, o di una sola scuola, talvolta ancora di un solo maestro. Alcuni si limitano ai suggetti istorici, che si distinguono come modelli per l' invenzione o per la disposizione; altri alle stampe nelle quali la distribuzione de' lumi e delle ombre è più felice, altri ai ritratti, ecc.; e molti cataloghi numerosi di stampe trovansi fatti su questo principio. Un privato può ragionevolmente applicarsi alla riunione di alcune delle più belle stampe di ciascuna scuola, o anche di ciascun maestro; collegare l' antico col moderno, onde avere sott' occhio in grande la storia dei progressi dell' arte; ma le stampe debbono essere scelte con intelligenza, e le prove debbono essere distinte per la loro bellezza e per la esattezza della loro tiratura.

Il gabinetto o la collezione di stampe unita alla biblioteca R. di Parigi, che è una delle prime dell' Europa, contiene più di 5000 volumi distinti in dodici grandi classi o divisioni. La 1.ª comprende le opere degli scultori, architetti, ed ingegneri intagliatori dall' origine della incisione in rame fino ai nostri giorni; la raccolta è distribuita per scuole, e le scuole lo sono per maestri; a questa classe sono pure aggiunte le stampe in legno in numero di più di 14,000 di quelle dette ordinarie, e di più di 600 a chiaroscuro; la 2.ª comprende i libri di stampe di pietà, di morale, gli emblemi e le divise sacre; la 3.ª i libri di soggetti mitologici ed antiquarj. Nella 4.ª si trovano le stampe genealogiche e cronologiche, le armi, le medaglie e le monete; nella 5.ª le feste pubbliche, gli ingressi solenni, le giostre, le mascherate, ecc. Le stampe relative alla geometria, alle matematiche, alle macchine, agli esercizj militari di terra e di mare, compajono nella 6.ª, e nella 7.ª i romanzi, le facezie, le caricature ed altri soggetti ridicoli. La botanica, la storia naturale e la notomia, formano la classe 8.ª; le migliori carte geografiche la 9.ª Nella 10.ª più di 300 volumi contengono le piante, le elevazioni e gli spaccati degli edifizj, ed anche delle città; l'11.ª classe è destinata ai ritratti che sono al numero di circa 40,000; la 12.ª ed ultima comprende una raccolta preziosissima di tutti gli abiti e di tutte le mode delle diverse nazioni del mondo, come pure varie rappresentazioni dei loro

usi e costumi. Questa disposizione, come ognuno vede, non può convenire se non ad una collezione vastissima quale è quella di Parigi; si potrebbe anche osservare che non è perfettamente esatta quella distribuzione di classi, perchè nella prima si confondono alcune altre, e specialmente la terza in parte, la quinta, la settima, e del tutto la decima.

L' abate *Zani*, benemerito delle belle arti spettanti al disegno, delle quali sta ora pubblicando una *Enciclopedia metodica*, divide più ragionevolmente la sua collezione nelle dieci classi seguenti: 1.° suggetti del vecchio e del nuovo testamento; 2.° suggetti sacri, come angioli, figure del Salvatore, madonne e santi; 3.° suggetti storici e quadri storici; 4.° suggetti mitologici e favolosi; 5.° suggetti familiari, tanto urbani che rustici; 6.° suggetti spettanti alla storia naturale; 7.° suggetti di architettura; 8.° suggetti di scultura; 9.° ritratti; 10.° libri figurati. Ciascuna classe, secondo quello scrittore, viene disposta in ordine alfabetico di ciascun soggetto, ed ogni soggetto è ordinato nell' alfabeto del suo inventore. Nel descrivere le stampe, egli accenna di quante figure ciascuna sia composta, ne dà la misura, i nomi degli artefici, ed in qualche caso nomina le diverse prove, e tutte le copie che si conoscono delle stampe più rare. Il di lui indice alfabetico degli artefici, dopo il nome e cognome, comprende sei colonne; nella 1.ª delle quali è registrata l' arte; nella 2.ª la patria o la nazione; nella 3.ª il merito; nella 4.ª la nascita; nella 5.ª l' epoca in cui viveva, operava, fioriva; nella 6.ª la morte. Quanto alle di lui classi sembra che restrignere si potrebbono, perchè i suggetti *sacri*, *storici* e *quasi storici*, *mitologici* e *favolosi*, ed anche *famigliari*, *urbani* e *rustici*, sono tutti nel linguaggio dell' arte suggetti storici, o quadri di storia, che tutti rappresentano la figura umana in azione. Di questi dunque si potrebbe formare una classe sola, e invece potrebbe da alcuno forse introdursi opportunamente una classe di stampe di paesi, che è stata da esso obbliata, non potendosi questi comprendere sotto il titolo di *soggetti spettanti alla storia naturale*, i quali veramente nel prodromo indicati egli aveva sotto il titolo di *suggetti varj*. In un ragionamento parziale egli ha esposto opportuni avvisi ed anche sodi precetti a tutti coloro che comperare vogliono delle stampe; in altro ha dato parimenti pareri e consigli ad ogni amatore di qualunque

classe, che brami formare una collezione di stampe; in altro finalmente ha trattato dei diversi metodi che si possono usare, e trovansi usati in ordinare un gabinetto, uno studio o una raccolta di stampe. Utile può riuscire altresì il di lui libro intitolato: *Materiali per servire alla storia dell' origine e de' progressi della incisione in rame ed in legno.* Parma. 8.°

Un privato, che intraprendere voglia con suo profitto e senza eccessivo dispendio una collezione ragionata di stampe, non dee perdersi in una immensa farragine, com' è quella del gabinetto di Parigi, o nell' esaurimento delle classi con miglior ordine stabilite dall' ab. *Zani*. A che gli gioverebbe, per esempio, il raccogliere tutti i soggetti incisi del vecchio e del nuovo testamento, tanto in stampe isolate, quanto in serie ed in libri, molti dei quali non presentano un merito distinto dal lato del disegno, o dell' intaglio? A che gioverebbe l'avere tutte le figure del Salvatore, tutte le Madonne e i Santi, di buona e di cattiva mano, moltiplicati all' infinito, specialmente dagli artefici mediocri? A che gioverebbe il raccogliere tutti i suggetti spettanti alla storia naturale, i quali, moltiplicati oltremodo in questi ultimi anni, possono bensì servire all' incremento delle scienze fisiche e dei diversi rami della storia medesima, ma non egualmente contribuire alla propagazione ed al perfezionamento delle arti del disegno? Dopo avere raccolto stampe d' ogni genere, quale ardua e forse inutile impresa sarebbe quella di volere riunire in una classe separata tutti i *libri figurati?*

Non vi ha forse materia nelle arti, nella quale maggiormente convenga il nome di *classico*, di quello che sia nelle stampe. La stampa può essere *classica* per l' età sua, come classici sono i frammenti anche mal accozzati dei più antichi scrittori, dai quali cominciarono a coltivarsi le lettere; *classica* per il maestro dal quale deriva, come classici si dicono gli antichi scrittori più illustri e quelli ancora che fiorirono dopo il risorgimento delle lettere, come *Dante*, *Petrarca*, *Boccaccio*, ecc.; *classica* per l'eccellenza del disegno, della invenzione, della esecuzione, ancorchè opera di artisti moderni o viventi, come classiche diconsi le sculture di *Canova*, le pitture di *Appiani*. Ora le sole stampe *classiche* per alcuno di questi titoli, le sole stampe pregevoli o per la loro antichità, o per i loro autori, o per l' eccellenza del loro disegno, del loro lavoro, o per la loro esimia rarità, sono quelle

che un privato amatore dee studiarsi di raccogliere, il che può eseguire con fatica non immensa, non gravoso dispendio.

Basterà solo ch'egli si procuri le stampe che diconsi *capitali*, o le migliori di ciascuna scuola, di ciascun maestro, senza perdersi nelle serie infinite delle opere di pregio ineguale; che scelga le prove più perfette, più belle, più ben tirate; che impari a guardarsi dalle contraffazioni, dalle prove ritoccate, dalle copie; e non si perda nè dietro i capricci delle picciole ed inconcludenti varietà delle aggiunte, nè dietro le prove, così dette, degli incisori o intagliatori, nè dietro il lusso, sovente ingannatore, delle prove avanti lettera, che alcuna volta, come altrove si disse, non serve che a pascere l'avidità de' mercanti, e non a guarentire l'anteriorità nè la squisitezza delle prove medesime. A maggiore lume e vantaggio degli amatori e raccoglitori di stampe, si esporrà alla fine di questo libro un catalogo esatto e ragionato dei più celebri incisori, più ricco di nomi e di notizie, che non quello unito all'articolo *Incisione* del *Dizionario delle belle arti* del *Milizia*.

Giova qui solo avvertire, che un pregiudizio assai comune tra gli amatori è quello di professare una cieca venerazione per alcuni artisti e di ricercare con grandissimo studio le opere loro solamente a cagione del maestro. Questo indusse il celebre *Picart* ad imitare coll'acqua forte lo stile di varj di que' maestri per ingannare i curiosi; egli riuscì a contraffare più di tutto alcune opere di *Rembrandt*, e dopo la di lui morte fu pubblicata quella serie sotto il nome d'*Imposture innocenti*. Altro inganno degli amatori è quello di giudicare del merito di una incisione dalla rarità delle prove o dalla difficoltà di rinvenirle; per questo si comprano a grandissimo prezzo le stampe nelle quali dopo un certo numero di prove si è fatto alcun cambiamento. Per tal modo si accresce straordinariamente il dispendio di una raccolta, senza che questa diventi in sè stessa più pregevole o più istruttiva. Si corre altresì il pericolo alcuna volta di comperare le copie per originali; giacchè le stampe dette *capitali* dei grandi maestri, specialmente ad acqua forte, sono state per una gran parte copiate, ed alcune lo furono tanto felicemente, che non riesce difficile l'ingannarsi. Nelle copie però è assai raro il vedere trasportato lo spirito dell'originale, perchè il timore di allontanarsi dal medesimo comunica una spezie di stento e di durezza al lavoro. La differenza

si scorge, allorchè si confrontano le copie cogli originali. Certo *Ragot* ha copiato le più belle stampe di *Bolswert*; *Frey* ha ben tradotto in questo modo la Sacra famiglia di *Raffaello* intagliata da *Edelinck*; la morte del general *Wolf* è stata ben copiata da *Falkeisen*, e così altre; ma pure tra gli originali e le copie passa grandissima differenza, che l' occhio ben istrutto sa discernere. Una cura singolare dee pure aversi nell'esaminare le prove, che alcuna volta sono mal tirate per vizio del calcografo, e nel riconoscere le stampe tratte da rami ritoccati. La maggiore diligenza dee praticarsi intorno alle stampe dette oltremonti lavorate nella *maniera nera*, perchè queste non hanno più alcun valore, allorchè il rame dal lungo uso è consumato, e principalmente qualora sia stato ritoccato.

Capo XXIII.

Dei diversi metodi d' incidere in rame ed in legno.

L' arte della incisione, per mezzo del disegno e per mezzo di piccioli tratti incavati nelle materie dure, come il legno ed i metalli, e tra gli altri il rame, imita le forme, le ombre e la luce degli oggetti visibili, e moltiplica queste imitazioni col mezzo della impressione che si fa sopra la carta, o altra materia atta a ricevere, massime allorchè è umida, tutti i segni dell' inchiostro che sono rimasti nei tagli, o sia negl' incavi. Le copie del disegno ottenute in questa forma diconsi *stampe*.

Si incide in diverse maniere, e prima di tutto con tagli formati col solo bulino. Con una punta d' acciajo, che dicesi *punta secca*, si disegnano tutti i contorni; in seguito si lavora il rame e si formano gli altri tocchi col bulino, e questa è, siccome la più antica, così ancora la più nobile maniera di incidere.

Per incidere all' *acqua forte*, si intonaca un rame ben preparato, di un leggiero strato di vernice, e dopo di averlo annerito col fumo di una candela o di una lampada, qualora non sia nera la vernice medesima, vi si delinea il soggetto con una punta d' acciajo, la quale toglie nel tempo stesso la vernice ovunque passa, cosicchè nero rimane sul rame tutto quello che debb' essere bianco nella stampa, e neri a vicenda riescono sulla stampa medesima que' tratti,

ne' quali la punta ha scoperto il rame. Sul rame così preparato si versa l' acqua forte diluta, che morde ed intacca il rame ne' luoghi soltanto che la punta ha scoperto. Due specie di così dette *acque forti* si conoscono dagli artisti e dagli amatori; le prime sono quelle de' pittori, i quali con questo metodo facile e pronto gettano, per così dire, sul rame i loro pensieri, i loro disegni, i loro schizzi; applicano l' acqua forte, nè più ritoccano il lavoro che si diffonde nelle loro stampe originale quanto ne' loro disegni; le altre sono le acque forti degli incisori, i quali tornano sul loro lavoro, e lo ritoccano, finchè l' opera è ridotta a modo loro.

Si sono dunque riuniti in seguito due modi diversi, l' incisione coll' *acqua forte* e l' incisione col *bulino*, perchè gli incisori, affine di accordare meglio le parti e di ammorbidirle, hanno trovato opportuno di ritoccare spesse volte col bulino le incisioni fatte da prima coll' acqua forte. In questo modo sono stati condotti i più celebri lavori di *Agostino Caracci*, di *Visscher*, di *Audran*, di *Frey*, di *Woollett*, di *Morghen*, di *Longhi*, ecc.

Verso la metà del secolo XVI s' inventò l' incisione detta alla *maniera nera*, ed in Inghilterra *mezzo tinto*, che in alcuni paesi d' Italia dicesi malamente a *fumo*. In questo genere d' incisione si pratica tutto all' opposto di quello che si fa coll' acqua forte e col bulino. In questo si passa dai lumi alle ombre, dando a poco a poco un chiaroscuro al rame. In quello all' incontro si passa dalle ombre ai lumi, ed il rame a poco a poco si schiarisce. Il rame è tutto preparato granito in nero per mezzo di uno stromento dentato, che dagli oltramontani dicesi *berceau*, e per il quale, sebbene conosciuto dai nostri incisori, il nostro vocabolario non ha ancora un nome. Sul rame così preparato si delinea, o si calca il disegno, e con un altro strumento, che direbbesi da noi *grattatojo*, a poco a poco si va togliendo quella parte che si vuole di quel fondo nero granito, in proporzione della maggiore o minor luce che si vuol dare alla stampa. Alcuni osservano che questo metodo comunica ai lavori una certa morbidezza o mollezza eccessiva, e che non serve a rappresentar bene se non le carnagioni e i panneggiamenti; potrebbe ancora aggiugnersi che queste stampe non sono al pari delle altre durevoli, e che egli è ben raro che vi si passi sopra il dito, senza che questo rimanga tinto.

Questo metodo ha dato origine ad un altro, che è quello di incidere a *colori*. Il *le Blond*, che è stato uno dei primi a praticarlo, formava nella maniera anzidetta, cioè nella *maniera nera*, tre tavole in rame, ciascuna delle quali portare doveva uno dei tre colori che egli chiamava primitivi, cioè il rosso, il giallo e l'azzurro. Questo metodo è stato in seguito migliorato da certo *Dagoty*, che ha adoperato cinque rami diversi; in Parigi ora si pratica da molti, ed in Milano dal sig. *Sergent Marçeau*. Ma gli Inglesi sono andati ancora più avanti, applicando ai loro rami uno strato di colore leggiero a olio, il quale comunica alle stampe colorate una straordinaria morbidezza. Quest' arte pure è stata introdotta in Milano dagli editori medesimi di quest' opera.

Si è anche cercato di imitare colla incisione i disegni fatti colla matita, e si applicò a quest' uso una punta che s' investiva nel rame coll' opera di un picciolo martello. A questo meccanismo si sostituì uno strumento fatto a guisa di una lima di varie forme, il quale passando in varie direzioni sul rame, vi lascia quel tocco granito e morbido, che è caratteristico della matita. In questa sorta di lavori si abbozza coll' acqua forte, e si ritocca quindi il lavoro col suddetto strumento per raddolcirlo e per dare un accordo alle parti.

Incisione *punteggiata*, o anche a *granito*, dicesi una maniera di incidere che si eseguisce collo stesso strumento, come la precedente, ma armato solo di punte e non di tagli. Si lavora con questo sulla vernice, e vi si applica l' acqua forte; ed in seguito conviene ritoccare il tutto col bulino, e massime colla punta, per rendere il punteggiamento in ogni parte uniforme. Questo metodo è stato principalmente praticato da *Ryland* e da *Bartolozzi*.

Avvi ancora una maniera di incidere, praticata specialmente dagli Inglesi, e da essi detta *acqua tinta*. Si incidono da prima i contorni colla punta, poi, invece di vernice, si applicano al rame alcune sostanze ridotte in polvere, come il mastice, la colofonia, il sale, la sabbia, ecc., ed attraverso a queste sostanze si lascia passare, dove si vuole, l' acqua forte, diluta però sommamente, e si lascia mordere per brevissimo tempo. Con questo mezzo si ottengono alcuni lavori che sembrano fatti coll' inchiostro della Cina.

Avvi ancora un metodo particolare di colorire alcune stampe che sono fatte espressamente per ricevere i colori, ed allora l' opera partecipa della incisione e della pittura. Le incisioni per queste stampe sono fatte leggierissimamente coll' acqua forte. *Aberli* ha fatto in questo modo alcune preziose vedute della Svizzera; *Orell* e *Füssli* parimenti hanno migliorato il metodo di *Aberli* nelle loro belle collezioni di vedute, e così anche in Milano si pubblicano ora opere grandiose e serie pregevoli di stampe colorite, incise da prima a semplici contorni, o pure all' *acqua tinta*, che riescono di ottimo effetto. Si fa pure grandissimo uso di questo metodo nelle opere di storia naturale che ora si pubblicano in Parigi ed altrove.

Si è anche inciso sul legno con due, tre ed anche quattro tavole per ciascuna stampa, una delle quali porta i contorni, la seconda le ombre forti e la terza le mezze tinte. Queste stampe furono dette in Italia di *chiaroscuro*, e se ne fa inventore *Ugo* da Carpi, da noi già nominato nei capi precedenti. Si è pure inciso talvolta simultaneamente in legno ed in rame, lavorando profondamente i contorni su di una tavola di rame, ed intagliando le ombre forti e le deboli su due o anche tre tavole in legno.

Con questo principio medesimo della incisione sopra diverse tavole ripartita, si è giunto ad imprimere una quantità di figure sulla tela, o su di altre stoffe, e sulla carta, massime per uso di tappezzerie; ed a questo risultamento si è giunto con diversi metodi; cioè o incidendo nella ordinaria maniera il suggetto della rappresentazione sul legno, o sul rame; o incidendo sul legno, e talvolta su di un cilindro di questa materia, il suggetto medesimo in rilievo, il che più di tutto si è fatto per le tele; o anche componendo diverse tavole traforate, le quali lasciano passare ciascuna un colore ne' loro intagli, e tutte insieme rappresentano la figura, o il suggetto disegnato, come più sovente si pratica nelle tappezzerie di carta, divenute ora di uso frequentissimo e poco meno che comune. Con non diverso meccanismo erano fatte le figure differenti di animali e di vegetabili, in quelle ricche tapezzerie di cuojo, guernite d' oro, alle quali i Francesi danno il nome di *Bergames*, e che essi credono mal a proposito derivate da Bergamo; quando invece dicevansi opere Pergamensi, o sia di Pergamo nell' Asia.

Tutti i modi accennati di incisione, sono di molto inferiori a quelli dell' acqua forte e del bulino. Si è procurato di rendere l'arte più facile, ma quanto più facile è la esecuzione, tanto meno è durevole il rame. Il lavoro col bulino e coll' acqua forte esige maggior tempo e maggiore fatica; ma il rame ben lavorato produce un molto maggior numero di stampe, il che non avviene con tutti gli altri metodi.

Col bulino il taglio principale debb' essere fatto nelle carni secondo la direzione del muscolo; ne' panneggiamenti dee seguire le pieghe, e così nelle differenti ineguaglianze de' terreni debb' essere a vicenda verticale, inclinato, orizzontale. Nelle colonne il taglio dee seguire la lunghezza; così in una fabbrica, se si vede fuggente, i tagli seguir debbono la linea prescritta dalla prospettiva; possono solo essere orizzontali, se la fabbrica si vede di facciata. Negli scorti il taglio seguir dee la legge imposta dalla prospettiva medesima. *Audran* ed *Agostino Caracci* sono stati rigorosi ne' tagli principali; *Rembrandt* e *La Bella*, *Melan* e *Pitteri*, ecc., si sono pigliate alcune licenze. I primi piani debbono essere più risentiti che non i secondi o i più rimoti; le ombre più forti esigono un lavoro più profondo, o, come gli oltremontani dicono, più *nudrito*, che non le mezze tinte; questo prova che non si può sempre adoperare una stessa punta, e che in alcun luogo richiedesi più forte, in altro più dilicata.

Siccome la stampa dee rappresentare i colori del quadro, dei quali è priva; così un solo ordine di tagli non basta ad esprimere tutti i toni diversi che entrar debbono nella stampa, come pure nel quadro. Il primo ordine debb' essere attraversato da un secondo ed anche da un terzo e da un quarto, dal che risulta quell' aspetto granito, che imprime una varietà ed un carattere agli oggetti.

Nelle carni, ne' panneggiamenti e in tutte le parti trasparenti, il primo ed il secondo taglio formano d'ordinario dei rombi, e le carni più morbide, come quelle delle donne, richieggono rombi perfetti. Il quadrato si riserba solo per le materie inflessibili. Per giugnere dolcemente al lume, si comincia più da lontano con linee minutissime, e si termina con punti rotondi; ma questi debbono essere situati in continuazione de' tagli, cosicchè un taglio punteggiato corrisponda al bianco del taglio punteggiato superiore o inferiore. I punti messi con disordine, i tagli corti, incerti, interrotti e

ineguali, convengono solo ad alcune parti, ai tugurj, alle capanne, ad alcune mezze tinte ed ai riflessi.

Le nuvole, gli steli nodosi degli alberi, le cortecce screpolate, o muscose, i peli lunghi e ricci degli animali e le piume, non possono bene esprimersi se non con preparazione all'acqua forte; i metalli, esigendo un lavoro fermo e risplendente, chieggono l' opera del bulino. Quanto più i tagli sono ristretti fra loro, tanto più spingono avanti gli oggetti; quindi possono adoperarsi ne' primi piani, e più larghi debbono essere ne' fondi e nelle lontananze.

L' incisore di figura dee cambiare di stile, allorchè cambiano gli originali che egli, per così dire, coll' arte sua traduce, e solo con questo mezzo l' incisore può esprimere il disegno, il carattere, lo stile del pittore.

Si è tentato di incidere sul marmo col mezzo dell' acqua-forte, ed anche recentemente sul vetro col mezzo dell' acido fluorico. Si fanno pure nell' istante in cui scriviamo, alcuni tentativi per incidere col mezzo dell' acqua forte sul ferro tirato in lamine sotto un cilindro, sul quale si pretendono fatti alcuni lavori d' intaglio fino da *Alberto Durero*. Difficile però riuscirà il trovare nel ferro quella omogeneità perfetta, e quella totale assenza di altre materie, che talvolta richiesta in vano, rende inservibili anche le lamine di rame preparate per la incisione ad acqua forte, giacchè quest' acido, mordendo inegualmente le diverse sostanze mescolate nel rame, non lascia luogo allo sviluppamento di quella rigorosa eguaglianza e regolarità di tagli che l' incisore si è proposto di formare.

In questi ultimi anni si è inventato un metodo detto *Litografico, o Poliautografico,* col quale si è fatto un gran numero di stampe. Egli è a torto che questo metodo è stato detto *incisione in pietra*, perchè realmente non si fa che scrivere, o delineare su di una pietra piuttosto argillosa che calcarea, o anche su di un cartone espressamente disposto, ciò che si vuole con un inchiostro pure preparato espressamente, e del quale si può anche far uso come di matita; e quindi bagnando con un' acqua parimenti preparata la pietra sulla quale si è formato il disegno, col mezzo di un torchio se ne riportano su di una carta umida le impronte moltiplicate, umettando però di tratto in tratto il disegno coll' acqua suddetta. Questa non è dunque una incisione, perchè nulla resta intagliato sulla

pietra; ma l' artifizio consiste nella facoltà che ha quell' inchiostro, col quale si è fatto il disegno, di dividersi in tanti strati sottilissimi, quanti sono i fogli di carta bagnata, che alla pietra si presentano coll' azione del torchio. Uno stabilimento litografico considerabile è stato fondato in Parigi dal sig. *Lasteyrie*; altri se ne sono nuovamente eretti in Italia. Può applicarsi con qualche frutto questo metodo alla rappresentazione di qualunque oggetto, ma conviene specialmente ai quadri di paesi, ed a quei quadri d' istoria nei quali le figure non sono disposte sopra molti piani diversi.

Un catalogo dei più celebri incisori è stato unito al *Dizionario delle belle arti* del *Milizia*. Altri hanno dati cataloghi più copiosi, e si trovano ancora alcuni dizionarj degli incisori, il più antico dei quali è quello di *Basan*. Sulla storia di quell' arte scrissero *Baldinucci*, *Heinecken*, *Humbert*, *Fournier*, *Jackson*, *Lanzi*, *Tiraboschi*, *Breitkopf*, *Huber* e *Rost*, *Bartsch*, *Ottley*, *Gori Gandellini*, l' ab. *Zani*, ed altri; sull' arte medesima *Felibien*, *Douat*, *Evelyn*, *Faithoyne* e *Gilpin*. L' incisione a colori è stata illustrata da *Le Blond* e da *Gautier*. *Bonet* ha proposto in un suo libro una specie d' incisione a pastello con otto tavole. *Bosse*, *Stapart*, *Bylaert*, trattarono della incisione imitante il tocco della matita. Noi abbiamo l' opera del *Baldinucci*, del *Cominciamento e progresso dell' arte d' intagliare in rame*. L' Italia abbonda d' incisori di grandissimo merito, ed una scuola gloriosa di quest' arte fiorisce in Milano. Il precettore di questa, il cav. *Longhi*, che tiene un grado eminente tra gli incisori del suo secolo, ha anche disposto un libro elementare, nel quale saranno consegnati gl' insegnamenti più preziosi di quell' arte.

Capo XXIV.

Conclusione.

Seguendo le massime da noi proposte nell' *avviso al lettore*, noi non abbiamo preteso d' insegnare agli artisti, nè d' indicare loro i metodi e le regole che seguire essi debbono affine di giugnere a professare le arti con onore. Noi abbiamo voluto solo dare un' idea sommaria e compendiosa delle varie arti del disegno, esporre un abbozzo della loro storia, ed indicare brevemente tutti i metodi diversi coi quali sono formate le opere dell' arte, che costituiscono un oggetto d' ammirazione talvolta, e sempre di grandissima curiosità e di diletto.

Per i curiosi appunto e dilettanti non copiosamente istrutti, abbiamo compendiato questo lavoro, nel quale essi troveranno le definizioni delle arti e degli oggetti dell' arte, un abbozzo della storia e delle vicende delle arti diverse, ed anche una indicazione esatta di ciascun genere di lavoro, e dei diversi *processi* o metodi coi quali si arriva ad ottenerli. Per tal modo l' uomo che non professa l' arte, e che non è stato neppure iniziato nei suoi primi elementi, potrà formarsi una idea dello stile e dei caratteri dei diversi tempi, accostumarsi a distinguere l' antico dal moderno, l' egizio dal greco, l' etrusco dal romano, i lavori de' bassi tempi dai prodigj dell' arte risorta, ecc., conoscere le materie che hanno servito di base ai diversi lavori, e non confondere, per esempio, le pitture a fresco colle pitture a olio, le pitture a olio con quelle fatte a tempera o a guazzo, il guazzo colla miniatura, la pittura sul vetro collo smalto, il musaico colla tarsía, le paste colle gemme, gli intagli in legno con quelli in rame, le stampe antiche colle moderne, le miniate colle colorite, quelle ottenute col metodo litografico con quelle intagliate in rame o in legno, ecc.

Si sono talvolta aggiunte alcune avvertenze che riuscire potrebbero vantaggiose anche ai giovani artisti, o a quelli che, occupati di continuo nelle loro opere, poco tempo hanno di leggere, o di studiare i grandi precetti dell' arte. Queste avvertenze si sono inserite a doppio oggetto, perchè non

inutili riuscire dovevano alla classe degli artisti ora indicata, e perchè al tempo stesso servivano a stabilire i veri caratteri delle opere dell' arte. Questi avvertimenti sono stati tratti costantemente dai più grandi maestri, dei quali le opere relativamente a ciascun ramo dell' arte si sono citate, o indicate almeno in fine dei diversi capitoli. Abbiamo anche approfittato di alcuni dizionarj delle belle arti, specialmente di quelli di *Sulzer*, di *Watelet*, di *Richardson*, di *Fuëssly*, di *Boettiger*, di *Meusel*, di *Hagedorn*, di *Goethe*, ecc.

Molte notizie che la brevità di questo compendio non avrebbe potuto ammettere, si troveranno registrate nella spiegazione da noi soggiunta, di tutti i vocaboli di uso più frequente relativi alle arti, disposti per ordine alfabetico, che speriamo possa riuscire non importuna, e possa concorrere allo stesso fine di questa operetta, che quello è solo della istruzione degli amici dell' arte, del soddisfacimento e del diletto de' curiosi, della gloria e dei progressi dell' arte medesima, di quella principalmente dell' Italia, ed in generale della pubblica istruzione e della pubblica utilità.

CATALOGO

DEI PIÙ CELEBRI INTAGLIATORI IN LEGNO ED IN RAME E CAPISCUOLA,

DISPOSTO PER ORDINE CRONOLOGICO COLLA INDICAZIONE DELLE LORO OPERE PRINCIPALI.

ITALIA.

Maso (Tommaso) Finiguerra, orefice, incisore, nato in Firenze circa il 1418. Dai nielli fu egli il primo a tirare qualche prova o stampa col rullo, come lo dimostrò l'abate *Zani* colla prova della Pace di S. Giovanni di Firenze, esistente in Parigi, che secondo un documento riferito dal *Lanzi*, fu all'artefice pagata nell'anno 1452. Rappresenta questa Pace Nostra Signora coronata dal Salvatore, ricchissima composizione.

Altra prova di Pace scoperta dallo stesso *Zani* nel gabinetto di M.r *Revil*, che ora conservasi nella grande collezione di stampe del principe *Lichtenstein* in Vienna, acquistata nella vendita di M.r *Durand* di Parigi per 3,000 franchi. Rappresenta Nostra Signora seduta in trono con Gesù bambino, circondata da un coro d'angeli e di santi.

Non si possono con eguale certezza additare altre stampe del nostro *Maso* più belle e più meritevoli di lode delle sopraddette. Si potrebbero citare antichi nielli eseguiti, principalmente a Firenze, circa il 1420, e varie prove stampate; ma altro scopo non abbiamo in questo catalogo se non quello di dar notizia degl'incisori certi, di cui si conoscono le opere stampate tenute in maggior pregio, dinotando rispetto ai capiscuola quelle che dagl'intendenti sono più ricercate.

Antonio Pollajuolo, nato in Firenze nel 1426, la di cui stampa capitale è il Combattimento de' Gladiatori.

Baccio o *Bartolomeo Baldini*, nato in Firenze nel 1436. Le stampe che a questo antico maestro si attribuiscono, sono: le due figure del *Dante* dell'edizione col commento di *Cri-*

stoforo Landino, impresso in Firenze per *Niccolò di Lorenzo della Magna* nel 1481, e l'Assunta grande, stampa capitale in due fogli.

Sandro Botticello o *Filipepi*, nato a Firenze nel 1437, è l'autore delle figure delle Sibille e de' Sette Pianeti, come pure dei semplici disegni delle figure del *Dante* incise dal sopra nominato *Baldini*.

Andrea Mantegna, nato, come alcuni vogliono, in un villaggio presso Mantova, o, secondo altri, nel territorio di Padova, nel 1451, fu il primo incisore che diede grandi opere, e fu eccellente pittore. Le principali sue incisioni sono: la Flagellazione di Gesù Cristo, Gesù posto nel sepolcro, la Vergine ed il Bambino Gesù, Combattimento dei Tritoni, e Baccanali, Ritratto del Salvatore, mezza figura non mai veduta, stampata dall' editore della presente opera, proprietario del rame originale.

Girolamo Mocceto, nato in Verona circa il 1454, tra le di cui opere si distinguono la Risurrezione di Gesù Cristo, Guerrieri a piedi ed a cavallo, ecc.

Nicoletto Rosa, o *Nicoletto* da Modena, nato circa il 1454. Sono rinomate sue opere il Giudizio universale, l'Adorazione de' Pastori, ecc.

Benedetto Montagna, nato in Vicenza circa il 1458. La Vergine nel Presepio, Venere che batte Amore, sono le sue opere più stimate.

Giovanni Maria da Brescia, nato in Brescia circa il 1460, fece Nostra Signora assisa sopra le nubi, la Giustizia di Trajano, ecc.

Giovan Antonio da Brescia, nato in quella città circa il 1461. Abbiamo tra le buone sue opere la Presentazione di Maria al Tempio, Ercole portante il Toro, ecc.

Robetta o *Rubetta*, orefice ed incisore, nato in Firenze circa il 1461. Si ha di lui l'Adorazione dei Magi, e la Possanza d'Amore.

I rami originali di queste incisioni si conservano ancora presso la ditta P. e G. Vallardi, editori di quest' opera.

Tiziano Vecellio, nato nel Cadore nel 1477. Tra le cose intagliate in legno da questo grande pittore si contano lo Sposalizio di S. Caterina, S. Giorgio a cavallo, ecc.

Domenico e *Giulio Campagnola*, nati in Padova dal 1482 al 1485, lavorarono tra le stampe di merito l'Adorazione

dei Magi, l'Assunta, Maria circondata da Santi, la Battaglia, l'Astrologo, ecc.

Domenico Beccafumi, detto il *Mecarino* o *Mecherino*, nato in Siena nel 1484. I Vendemmiatori, l'Adorazione dei Pastori, ecc.

Nadat, o *il maestro dalla Trappola*, nato circa il 1485. Nostra Signora e S. Anna, ecc.

Giulio Raiboldini detto il *Francia*, nato in Bologna circa il 1485. Una Santa e quattro Santi, Amore e Psiche, ecc.

Aspertino Amico, nato circa il 1485. Il Sacrificio di Caino.

I. B. (maestro di niello). Leda ed i suoi fanciulli, ecc.

Ugo da Carpi, nato in Roma circa il 1486, cui si debbono un nuovo metodo introdotto nell' incisione in legno col dare il chiaroscuro con più legni, e l' istituzione di una scuola che fu detta di Modena. Le migliori sue stampe sono quelle tratte da *Raffaello* e dal *Parmigianino*. L' arte continuò quindi ad ingentilirsi e si videro i prodigi di

Marc' Antonio Raimondi, nato in Bologna nel 1488. Ebbe maestro il *Francia*, indi copiò le stampe del *Durero*, poi intagliò le opere di *Raffaello*. Si contano come sue stampe capitali, il S Lorenzo di *Baccio Bandinelli*, la Strage degl' Innocenti di *Raffaello*, il di cui rame originale conservasi dagli editori *Vallardi*; il Ritratto di *Pietro Aretino*, l'Adamo ed Eva di *Raffaello*, e molte altre. Questo incisore fu di tutti il più accurato nel disegno, e si vuole che lo stesso *Raffaello* contornasse sul rame molte delle sue incisioni.

Agostino de Musis (detto *Agostino Veneziano*), nato in Venezia circa il 1490, fu il più valente e laborioso allievo del *Raimondi*.

Marco Ravignano (*Marco da Ravenna*), nato nel 1496, allievo pure distinto del *Raimondi*.

Giulio Bonasone, nato in Bologna l' anno 1498. Sebbene mancanti di esatto disegno, sono sue opere dagl' intelligenti molto apprezzate, la Vergine seduta presso S. Giuseppe, Santa Elisabetta e S. Giovanni, S. Giorgio, Sileno e Bacco, il Trionfo d' Amore, il Crocifisso con Angeli di *Buonarroti*, il di cui quadro trovasi a Milano presso i signori *Pezzoni*.

Gio. Battista Franco (detto il *Semolei*), nato in Venezia circa il 1498, ardito e lesto incisore, imitatore del *Buonarroti*.

Gio. Battista Ghisi, detto il Mantovano, nato in Mantova circa il 1499, capo di questa famiglia d' artisti.

Niccola Beatricet, nato in Thionville circa il 1500, fu imitatore del *Raimondi.*

Luca Penni, nato in Firenze circa il 1500.

Antonio Salamanca, nato in Roma circa il 1500, incisore e mercante di stampe, fu possessore della maggior parte dei rami del *Raimondi* e della sua scuola.

Francesco Mazzuola, detto il *Parmigianino*, nato in Parma nel 1503, fu il primo a lavorare all' acqua forte in Italia, e si distinse per facilità di contorni, per precisione di tratti, e per una certa quale originalità de' suoi disegni. Gesù posto nel sepolcro, S. Pietro e S. Giovanni che guariscono gli storpj, Amore che dorme, l' Astrologia, sono le sue opere più pregevoli.

Giovan Giacomo Caraglio o *Caralius*, nato in Verona circa il 1516, e secondo altri in Parma, incise ad imitazione del *Raimondi*: l' Annunciata, la Disputa delle Muse innanzi ad Apollo, grande Battaglia.

Enea Vico, celebre e diligente disegnatore, nacque in Parma circa il 1512. Fu grande incisore di medaglie e d' altri monumenti antichi.

Andrea Meldolla, detto lo *Schiavone*, nato circa il 1522 in Sebenico.

Paolo Farinato, nato in Verona nel 1522, imitatore di *Paolo Veronese* e del *Tintoretto.*

Giorgio Ghisi, detto *Giorgio Mantovano*, nato in Mantova nel 1524; artista che forma epoca nella storia dell' incisione, perchè il primo che rammorbidì e seppe variare i suoi lavori. La Disputa del Sacramento, la Scuola d' Atene, il Giudizio Universale, il Sogno di Raffaele, la Distruzione di Troja pigliata da *Giulio Romano;* un Disegno di eguale argomento e dell' autore medesimo, condotto con una finitezza che sorprende, in carta tinta, acquerellato, e lumeggiato con biacca, si conserva nella copiosa raccolta di Disegni degli Editori della presente opera.

Federico Barocci (o *Federico Fiori*), nato in Urbino nel 1528. S. Francesco con Gesù tra le braccia, l' Annunciazione di M. V.

Giovan Battista Cavalleris, nato in Langherino circa il 1530, che imitò *Enea Vico.*

Paolo Caliari, detto *Paolo Veronese*, nato in Verona nel 1532, pittore insigne che intagliò all'acquaforte.

Diana Ghisi di Mantova, nata nel 1536, sorella e allieva di *Giorgio*: l'Adultera, Scipione.

Andrea Andreani, nato in Mantova nel 1540, fu valente incisore in legno ed a più colori. Moisè con le Tavole della Legge in 12 pezzi, il Trionfo di Giulio Cesare in otto pezzi, Faraone, Sacrificio d'Abramo.

C. Revendinus, nato in Padova circa il 1550. Moisè, Leda.

Antonio Tempesta, nato in Firenze l'anno 1559. Trasse grandissimo partito dall' acqua forte. Si ammira la sicurezza del tratto e la vivacità del tocco nelle sue Cacce.

Luigi Caracci, nato in Bologna nel 1555, capo di questa famiglia.

Agostino Caracci, nato in Bologna nel 1557. Fu grande operatore all' acquaforte, e tale da servire di studio agli incisori. Sue opere più pregiate: S. Girolamo, S. Francesco, la Samaritana, il Ritratto di *Tiziano*, e di *Antonio Caracci*, l' *Ecce Homo*, e la grande Crocifissione del *Tintoretto*.

Annibale Caracci, nato in Bologna nel 1560, egualmente istruttivo per i tratti arditi, sicuri e pieni d' intelligenza. Fu capo della scuola Caraccesca. Sue opere: Samaritana, Gesù morto detto del *Caprarola*, la piccola Adorazione de' Pastori. I rami di queste stampe si conservano ancora presso gli editori *Vallardi*.

Bartolommeo Schidone, nato in Modena nel 1560, imitatore del *Coreggio*.

Martino Rota, nato in Sebenico circa il 1561, è celebre per il suo Giudizio di *Michelangelo* e per molti de' suoi proprj disegni incisi.

Francesco Villamena, nato in Assisi nel 1566, ammanierato, ma non privo di venustà.

Guido Reni, nato in Bologna nel 1575, amabile nelle incisioni come nelle composizioni. S. Rocco, Paolo V.

Giovanni Lanfranco, nato in Parma nel 1581, fu scolaro de' *Caracci*.

Sisto Badalocchio, nato in Parma nel 1581, buono scolaro di *A. Caracci*.

Gio. Francesco Barbieri (detto il *Guercino*), nato in Cento nel 1590, grande pittore e incisore all' acquaforte. Gli

Editori *Vallardi* possedono un volume di disegni fatti a penna e a matita da questo autore.

Giuseppe Ribera (detto lo *Spagnoletto*), nato in Gallipoli nel 1593. S. Bartolomeo, S. Girolamo, S. Pietro.

Stefano della Bella, nato in Firenze nel 1610, vien creduto il più abile degl' incisori italiani in minuti lavori. Fu allievo di *Callot*: Ponte nuovo di Parigi, S. Prospero, Gesù Bambino, ecc.

Gaspare Duguet (detto il *Poussin*), nato in Roma nel 1613, pittore di paesi e incisore.

Salvator Rosa, nato in Revella nel regno di Napoli, nel 1615, fu spiritoso incisore all' acquaforte.

Gio. Benedetto Castiglione (detto il *Grechetto*), nato in Genova nel 1616, si può dire il *Rembrandt* d' Italia.

Bartolomeo Biscaino, nato in Genova nel 1632, imitò il *Castiglione*.

Pietro Santi Bartoli, nato in Perugia nel 1635. Regolare nel maneggio dell' acquaforte, rappresentò i principali monumenti di Roma.

Giovan Battista Tiepolo, nato in Venezia nel 1697, ardito e stravagante pittore non meno che incisore all' acquaforte.

Giovanni Marco Pitteri, nato in Venezia nel 1703. Intagliò in una maniera tutta sua propria, non incrociando i tagli, e produsse stampe di qualche effetto, ma da non imitarsi.

Giovanni Battista Piranesi, nato in Roma nel 1707, o secondo altri a Venezia, grande disegnatore ed incisore di antichità e di vedute.

Francesco Londonio, nato in Milano nel 1723, incisore di soggetti pastorali.

Bernardo Canale, o *Canaletto*, nato in Venezia nel 1724, pittore e incisore di belle pittoriche vedute.

Gaetano Gandolfi, nato in Bologna circa il 1725. Il Presepio.

Domenico Cunego, nato in Verona nel 1725, lavorò in Roma. Si annovera tra le sue opere la *Scuola Italica*, un volume in foglio.

Francesco Bartolozzi, nato in Firenze nel 1730, incisore di qualunque genere e maniera. Ritratto di A. Caracci, la Clizia, l' Adultera, la Circoncisione, Rebecca, la Morte di lord Chatam, la Morte di Cook, il Silenzio. Sorpassò tutti gli altri che preceduto lo avevano, riformò l' arte in Italia,

e risvegliò l' emulazione tra gl' incisori; ebbe altresì una scuola celebre, che diede molti allievi all' Inghilterra.

Giovanni Volpato, nato in Bassano verso il 1738, allievo di *Giuseppe Wagner*, come lo fu pure *Bartolozzi*, e maestro del celebre *Morghen*. La Notte, le otto Stanze del Vaticano e le Logge. Cristo deposto di *Raffaello*.

Carlo Antonio Porporati, nato in Torino nel 1741, celebre per molte sue opere. Susanna, Leda, Diana che si corica, Venere che accarezza Amore.

Emmanuele Salvatore Carmona, nato in Madrid circa il 1741, formò una scuola nella sua patria.

Vincenzo Vangelisti, nato in Firenze circa il 1744. Fu il primo maestro d' incisione pensionato a Milano. Piramo e Tisbe.

Guglielmo Federico Gmeling, il più valente incisore di paesi in Italia, nato in Badenweiler circa il 1744. Il Mulino, Tivoli e Terni.

Pietro Bettelini, nato in Lugano circa il 1748, accurato incisore e pittore. Natività di Gesù, Gesù deposto dalla Croce, Madonna con Gesù, Gesù bambino.

Luigi Schiavonetti, nato in Bassano nel 1750, valente intagliatore a bulino e a punti. Il Cartone di Pisa, Morte di Virginia, la Battaglia d'Aboukir.

Raffaele Morghen, nato in Napoli, di cui si hanno pregiatissime opere, tra le quali si distinguono l' Aurora di *Guido*, la Giurisprudenza di *Raffaello*, il Cavallo del *Moncada* di *Wandick*, la Cena di *Leonardo*, la Trasfigurazione di *Raffaello*, il Ritratto di *Volpato*, di *Leonardo*, di *Raffaello* e della Fornarina, ecc. Ora sta incidendo la Notte del *Correggio*.

Antonio Morghen, nato in Napoli, fratello di *Raffaele*. La Trasfigurazione.

Francesco Rosaspina, nato in Bologna nel 1760. Di questo laborioso artista si loda particolarmente la Danza degli Amori dell' *Albano*, di bella e fedele esecuzione, e la Deposizione del *Correggio*.

Pietro Bonato, nato in Bassano nel 1765. La Susanna.

Giuseppe Longhi, nato in Monza nel 1766, il primo che diede lustro alla scuola milanese d' incisione, e che specialmente per bellezza di disegno e finitezza d' incisione si distinse nello Sposalizio della Madonna, tratto dal quadro di

Raffaello della I. R. Pinacoteca di Milano. Lodansi pure la Maddalena del *Correggio* e la Visione d'Ezechiele, e da esso si attende il Giudizio Universale del *Buonarroti*. Molto si apprezzano altresì le sue incisioni alla così detta maniera libera di acquaforte e punta secca.

Mauro Gandolfi, nato in Bologna, grande lavoratore a bulino, di cui si attende con ansieta la stampa del S. Girolamo del *Correggio*. È uno de' valenti artisti che onorano Milano, dove si è da qualche tempo stabilito. S. Cecilia e Madonna di *Guido*.

Pietro Anderloni, nato in Brescia nel 1785, allievo della scuola milanese, della quale a gran passi va ad emulare i principali incisori. Moisè del *Pussino* e l'Adultera del *Tiziano*.

Giovita Garavaglia, nato in Pavia nel 1788, allievo della scuola milanese, non inferiore al precedente. Sacra famiglia di *Raffaello*, Madonna di *Guido*, della quale il quadro si conserva dagli Editori di quest'opera; e si attende la stampa di Rachele che sta lavorando tratta dal quadro di *A. Appiani*.

N. Toschi, nato in Parma,

N Isac, nato in Parma, allievi del celebre *Bervick*, dai quali i conoscitori attendono produzioni degne del chiaro loro ingegno, come la Madonna detta dello Spasimo di *Raffaello*, l'Assunta del *Tiziano*, e l'Ingresso di Enrico IV in Parigi di *Gérard*.

Scuola di Germania.

E . . : (*Il maestro del* 1466), nato in . . . . . circa il 1430. Le principali sue stampe sono: Maria d' Einsilden, una patena rappresentante S. Giovanni Battista circondato dai quattro Evangelisti e da quattro Padri della Chiesa con l' anno 1466; Gesù Cristo colle impronte della crocifissione, seduto su di una panca tra un vescovo ed un Santo; stanno dietro due angioli, ed altri due veggonsi ai lati del trono, sotto al quale sono collocate le tre principali figure. Questo primo maestro dell' incisione in Germania è posteriore di parecchi anni a *Maso Finiguerra*, che, come abbiamo veduto, trovò in Italia l' arte d' incidere in rame.

Intagliatori anonimi e incerti della stessa epoca ad un di presso, senza impronta.

Gesù Cristo in croce, a piè della quale sta prostrata la Vergine, accompagnata da due Sante; S. Rocco è seduto in faccia ad un angelo inginocchiato; Gesù in croce, soggetto principale, circondato da nove medaglioni istoriati; la Vergine e S. Giuseppe sono seduti su di una panca, e dietro ad essi un angelo in piedi che corona S. Giuseppe; in lontananza veggonsi molti Santi.

Zwoll (*Il maestro dalla Navetta*), nato in . . . . circa il 1430. Di questo sono principalmente conosciute la Natività ed il Calvario.

Martino Zagel (*Zinck*), nato circa il 1430. Le sue stampe più lodate sono la Vergine col fanciullo Gesù, seduta presso ad una fontana, S. Sebastiano trafitto dalle frecce, ed il Martirio di S. Caterina.

Alberto Glokenton (*J. De Culmback*), nato in Norimberga circa il 1432. Tra le diverse sue stampe si accennano Gesù che porta la Croce, e la Vergine col bambino Gesù sopra un altare.

Wenceslao d'Olmutz (*Michele Wolgemut*), nato in Norimberga circa il 1434. Un *Ecce Homo* tra la Vergine e S. Giovanni, mezze figure, e al di sopra un coro di angioli; Gesù Cristo che celebra la Pasqua co' suoi discepoli. Quest' artefice fu maestro di *Alberto Durero*.

Franz (*Francesco*) *Von Bocholt*, nato circa il 1435. Il Giudizio di Salomone.

Luigi e *Bartolommeo* o *Benedetto Schon*, nati circa il 1440. Gesù Cristo in croce, a canto alla quale veggonsi S. Giovanni, la Vergine e tre Sante, Uomo che conduce un elefante.

Martino Schongauer (*M. Schon*), nato in Colmar circa il 1445, del quale si osservano, tra le altre stampe, la Natività, la Fuga in Egitto, Gesù portante la croce e S. Giacomo Maggiore che combatte contro gl' infedeli.

Alberto Durero, nato in Norimberga nel 1470. Delle molte belle e rinomatissime stampe di questo egregio intagliatore e pittore non accennerò che le seguenti: Adamo ed Eva, S. Uberto, S. Girolamo nella celletta, la Malinconia, Pandora o la grande Fortuna, il Cavallo della morte, che con molta finitezza di bulino sono condotte. Il *Durero* intagliò ancora in legno. Fu inoltre quello che fece le prime esperienze all'acqua forte. Ebbe molti allievi, tra i quali specialmente gl' incisori conosciuti dagli amatori oltramontani sotto il nome di *Piccoli maestri*.

Luca Kranach, nato in Kranach circa il 1470. Penitenza di S. Giovanni Grisostomo, i Tornei in due pezzi, Ritratto senza nome dell' elettore Giovan Federico, Adamo ed Eva nudi in un deserto.

Israel van Mecken, nato nel 1471. La Danza d' Erodiade, Rappresentazioni della passione di N. S. in sei pezzi, e S. Martino, sono tra le sue opere più stimate.

Hans (*Giovanni*) *Burgkmair*, nato in Augusta nel 1474. Di lui si hanno tra le altre stampe Venere e Mercurio, la Morte che abbatte un soldato ed una giovane che fugge, e l' imp. Massimiliano I a cavallo.

Luca o *Lodovico Kruger* (il maestro *à la Cruche*, o *della brocca*), nato in Norimberga circa il 1489: la Natività, l' Adorazione dei re, le due Donne ignude.

Alberto Altdorfer, nato in Altdorf nella Baviera, circa il 1489. Delle molte sue stampe indicherò soltanto il Ritratto di lui medesimo, Adamo ed Eva nel paradiso terrestre, Salomone idolatra per compiacere alle sue donne, e Venere che esce dal bagno.

Giovanni Balduino Grun, nato circa il 1490: il Palafreniere presso ad un cavallo, e S. Sebastiano trafitto dalle frecce.

Giovanni Scoorel, nato circa il 1490: le Fatiche d' Ercole in dodici pezzi, in legno.

Hans Holbein (detto il *Giovane*), nato in Augusta circa il 1496, rinomatissimo pittore e incisore in legno. Si pregiano il Trionfo dell' Inverno, il Ritratto d' Erasmo, ed è oltremodo celebre la sua Danza della morte in 53 stampe.

Giorgio Pencz, nato in Norimberga circa il 1500: la Presa di Cartagine, i Trionfi del Petrarca, e tre argomenti favolosi, Ritratto dell' elettore Federico di Sassonia, Vita e miracoli di Gesù in 25 rami, Città presa d' assalto dai Romani. Il *Pencz* attese ancora alla pittura, ed in Roma studiò le opere di *Raffaello*. Fu scolaro di *Marcantonio Raimondi*, e portò in Germania il buono stile. È uno de' piccoli maestri.

Bartolomeo Beham, nato in Norimberga circa il 1500: l' Imperatore Ferdinando I, la Vergine detta *du Perroquet* (*del pappagallo*), ed il Combattimento dei Marinai.

Hans (*Giovanni*) *Sebald Beham*, nato in Norimberga nel 1500: Suo ritratto, Serie delle istorie del figliuol prodigo, le Fatiche d' Ercole, Adamo ed Eva, la *Carità romana*, Fiera di un villaggio, Marcia de' soldati: le ultime due sono in legno. È uno de' piccoli maestri.

Giacomo Binck, nato in Colonia, secondo altri in Konisberga, verso il 1500. Il Calvario, Ritratto di sè stesso, Marco Curzio ignudo a cavallo, Trionfo di Bacco, i Fanciulli vendemmiatori. Questo pure è tra i piccoli maestri. Fu pittore, studiò in Italia, e fu buon coloritore, come ne fa prova un suo quadro dipinto in tavola che conservasi nella raccolta degli editori della presente opera, rappresentante due femmine ignude, una delle quali seduta sopra un caprone, tiene nella sinistra mano un vasellino di vetro con un pollo che beve. Avvi pure un fanciullo con fiaccola accesa in mano. In cima a questo quadro simbolico vedesi la cifra di *Binck* e l' anno 1523.

Enrico Aldegrever (o *Aldegraf*), nato nella Vestfalia nel 1502: i Danzatori e le Danzatrici di nozze in 12 pezzi, le Fatiche d' Ercole in 13 pezzi, Orfeo che suona il contrabbasso presso Euridice, un Uomo armato di spada che sorprende nascosti un frate ed una monaca, la Società degli Anabattisti, la Storia di Susanna. È uno de' bravi piccoli maestri.

Hans (*Giovanni*) *Sebald Lautensack*, nato in Norimberga nel 1508. Contadini che lavorano in una vigna, Due gentili contadine, Grandi giostre.

Davide, Daniele e *Girolamo Hopfer*, nati circa il 1510 e 1511, tutti e tre di eguale talento, lavorarono di uno stesso gusto e nel medesimo genere.

Virgilio Solis, nato in Norimberga nel 1514. Un uomo colla sua amica, Rissa tra alcuni bevitori, Lascivie di un branco d'ubbriachi, le Arti Liberali.

Melchiorre Lorch, nato circa il 1527. Pittore ed incisore. Ritratto del gran signore e della sua favorita. Visse molto tempo a Costantinopoli.

Teodoro de Bry, nato in Liegi nel 1528. Il Ballo veneziano, Festa di Bacco. Viene posto nel numero de' piccoli maestri.

Cornelio Cort, nato in Horn nel 1536, fu il primo a far tagli larghi e ben nudriti, come pure fu il primo ad esprimere il colorito nell' incisione. Fu maestro di *Agostino Caracci*. Molte sono le opere che fece, tratte in gran parte da *Tiziano*, *Raffaele*, *Zuccheri*, ecc.

Giovanni Cristoforo Stimmer, nato in Sciaffusa nel 1552. Ritratto istoriato di *Bildinus*.

Giovanni Teodoro de' Bry, il figlio, nato in Liegi nel 1561. Marcia di soldati vestiti all'antica usanza, Fiera d'un Villaggio, Trionfo di Bacco, le Nozze di Antenore, Diana e Ateone.

Luca Kilian, nato in Augusta nel 1579, si mostrò valente principalmente colle incisioni di quadri della scuola Veneta. Assai pregiate sono le sue stampe dell'Adorazione de' Pastori, una tratta dal giovane *Palma*, l'altra dal *Rottenhamer*, come pure il Ritratto del re di Svezia Gustavo Adolfo, ecc.

Wolfango Kilian, fratello di *Luca* e padre di *Bartolomeo*, nato in Augusta nel 1581. Bella è la stampa della Festa data per la pace di Vestfalia nella casa del comune.

Matteo Merian, nato nel 1593. Sono rarissime la sua *Cena*, e la Tavola di Cebete, che contiene la descrizione dell' umana vita.

Venceslao Hollar, nato in Praga nel 1607. Tra le più rinomate sue opere si contano Gesù presentato al popolo, Gesù nell' Orto che riceve il calice, la Torre d'Anversa, la Lepre appesa per una zampa, Abiti delle donne d'Europa, una Talpa morta, ecc. Formò in Londra alcuni scolari sotto *Carlo II*, e da quell' epoca cominciò l'arte in Inghilterra a prosperare; le sue stampe contansi al numero di 2300.

Bartolomeo Kilian, nato in Augusta nel 1630. La Vergine col bambino Gesù, la Maddalena, l'Assunta.

Giacomo Cristoforo Le Blond, o *Le Blon*, nato in

Francoforte nel 1670, fu il primo che si distinse in Londra con imprimere a più colori.

Giacomo Frey, nato in Lucerna nel 1681. Tra le sue stampe istoriate sono pregiate la Sacra Famiglia di *Raffaello*, l'Aurora accompagnata dalle Ore di *Guido*, S. Romualdo d'*Andrea Sacchi*, ed il S. Girolamo del *Domenichino*. *Strange* adottò il modo d'incidere di quest'autore, e lo stesso fece *Wagner*; ed all'ultimo fu da *Bartolozzi* ridotto a maggiore perfezione. Vari disegni fatti dallo stesso *Frey* per incidere i suoi rami, si conservano nella copiosa raccolta di disegni degli Editori della presente opera.

Giovanni Elia Ridinger, nato in Ulma nel 1695, incise caccie di varie sorti, come si praticavano dalle corti della Germania, e animali.

Giuseppe Wagner, nato nel 1706 in Thalendorf, dimorò in Venezia, e non solo fece onore alla sua nazione, ma ne recò pure agl'Italiani per avere portato ad un grado di perfezione l'incisione nel secolo scorso per propria sua assiduità. Contansi fra i suoi allievi *Flipart*, *Bartolozzi*, *Volpato*, ecc.

Guglielmo Cristiano Ernesto Dietrich (*Dietrici*), nato in Weimar l'anno 1712. Deposizione di Croce, i Suonatori ambulanti, il Ciarlatano, la Carestia e la Peste; fu il *Dietrich* bravo pittore ed incisore ad acquaforte.

Giorgio Federico Schmidt, nato in Berlino nel 1712. Ritratto istoriato di Luigia Albertina de Brandt, simile di Niccola Esterhazi, di Mignard, altro dell'imp. Elisabetta di Russia.

Filippo Andrea Kilian, nato in Augusta nel 1714. La Adultera, i Magi, S. Cecilia.

Gio. Martino Preisler, nato in Norimberga nel 1715, fratello e allievo di *Giorgio Martino* padre di *Gio. Giorgio*, pure incisori. Contansi tra le migliori sue opere, Davide e Abigail, Federico V a cavallo, la Contessa Bernstorf, e la Madonna della Sedia.

Giovanni Giorgio Wille, nativo di Koenigsberg presso Giessen nel 1717. Ritratto d'Enrico Benedetto figlio di Giacomo Stuardo, altro di Lodovico Felipeaux, altro del Conte di S. Florentin, il Concerto di famiglia, la Giovane suonatrice, Agar presentata ad Abramo, i Musici ambulanti. Si stabilì questo celebre artista in Francia ove si distinse singo-

larmente con regole d' arte nel taglio non da altri fino a quel tempo praticato, e fece buoni allievi, fra i quali anche il celebre *Bervic*.

Francesco Edmondo Weirotter, nato in Inspruck nel 1730. Incisore di Paesi.

Giacomo Filippo Hackert, pittore, nato in Prentzlau, nel Brandeburghese, nel 1734. Incisore di Vedute d'Italia insieme a suo fratello *Giorgio*.

Maria Angelica Kauffmann, pittrice, nata ne' Grigioni l'anno 1742, che incise all' acquaforte diversi suoi pensieri.

Giovanni Gottardo Müller (padre di *Giovanni*), nato nel ducato di Wurtemberg nel 1747. Battaglia di Bunker'sxhill, Madonna della Seggiola, S. Cecilia, Luigi XVI.

Giovanni Federico Clemens, nato in Copenaghen circa il 1757. Vasto paese rappresentante una cupa foresta con lago, entro cui si bagnano alcune giovinette, Morte del generale Montgommery.

Adamo Bartsch, nato in Vienna nel 1757, disegnatore e incisore di più maniere, autore della più bella estesa opera che finora siasi veduta sulla Storia degli Incisori e loro Opere.

. . . . *Morace*, nato in Stuttgarda circa il 1760. Venere Vulcano.

Carlo Hess, nato in Darmstadt circa il 1760, uno dei molti artisti di Germania che si è distinto. Il Ciarlatano da *Gerardo Dow*.

Giovanni Müller, figlio, nato in Stuttgarda nel 1786. Delle sue opere non indicherò che la Madonna di S. Sisto di *Raffaello*, ed il S. Giovanni del *Domenichino*, essendo stato rapito all' arte ed alla gloria della sua patria in giovanile età.

Scuole Fiamminga ed Olandese.

Luca di Leyda, o d' Olanda, nato in Leida nel 1494, fu il primo incisore nelle Fiandre. Egli disputò la palma al *Raimondi* ed al *Durero*. Fu pure pittore, e le sue stampe sono apprezzate quanto le pitture. Fra le sue più famose si contano l' Adorazione dei Magi, Gesù presentato al popolo, il Calvario, Virgilio sospeso entro ad un paniere, Agar, Ritorno della Sacra famiglia dall' Egitto. Si narra che fosse il primo ad associare l' acquaforte col bulino.

Girolamo Bos (*Bosch*), nato in Bois-le-Duc nel 1498. Il Giudizio finale.

Francesco Babilone (*il maestro dal Caduceo*), nato, non è ben noto dove, circa il 1500. Sacrificio a Priapo.

Teodoro van Staren, nato in Olanda circa il 1500. Il Diluvio e la Vergine col Fanciullo Gesù e sant' Anna.

. . . . *Il maestro dal Gambaro*, nato in . . . . l' anno 1505. Il Calvario con Maria Vergine svenuta a piè della croce.

Cornelio Bos (o *Van den Bosch* o *Bus*), nato in Bois-le-Duc nel 1510. Vulcano entro la sua fucina.

Girolamo Cock, nato in Anversa nel 1510, pittore, incisore e mercante di stampe: la Tentazione di S. Antonio, le Tre Grazie, le Opere della Misericordia.

Lamberto Suterman, o *Suavius*, nato in Liegi nel 1510. S. Pietro e S. Paolo che risanano lo Zoppo, Lazaro risuscitato, ecc.

Filippo Galle, nato in Arlem nel 1537, padre di *Teodoro* e *Cornelio*. Combattimento di Gladiatori.

Hans (*Giovanni*) *Collaert*, il figlio, nato in Anversa nel 1540. La Rupe percossa da Mosè, Marte e Venere.

G. Dreber, nato in Olanda circa il 1550. La Festa di Erodiade.

Giovanni Wierix, nato in Amsterdam nel 1550. Adamo ed Eva, Cavallo della morte. Fu il maggiore di tre altri fratelli.

Girolamo Wierix, nato circa il 1551. La Vergine col bambino Gesù, cinta da otto medaglioni istoriati, il Matrimonio di S. Elisabetta, e la Fuga in Egitto. Fu il più laborioso de' fratelli.

Enrico Golzio o *Goltzius*, nato in Mulbrecht nel 1558. Sono pregiate tra le di lui opere il suo ritratto di grandezza naturale; Sei Soggetti del Nuovo Testamento, cioè l'Annunciata nella quale imitò *Raffaello*, la Visitazione che imitò dal *Parmigianino*, la Natività di G. C. della maniera del *Bassano*, la Circoncisione nella quale imitò perfettamente *Alberto Durero*, l'Adorazione dei Magi del genere di *Luca da Leyda*, Sacra famiglia di maniera dei *Barocci*, ed un Fanciullo in atto di montar a cavallo di un cane. Ma il suo più bel lavoro è la Circoncisione, nella quale imitò il *Durero*, e la Vergine con Gesù in grembo e S. Giuseppe, capo d'opera dell'incisione.

Giacomo di Ghein o *de Gheyn*, nato in Anversa nel 1565. Il Lione accovacciato, il Figliuol prodigo, Dodici Soldati dell'imperatore Rodolfo.

Egidio o *Giles Sadeler*, nato in Anversa circa il 1570. Pittore, incisore a bulino e alla punta, nipote e allievo di *Giovanni* e di *Raffaele Sadeler*, sorpassò suo zio, e i suoi lavori sono i più stimati, tanto per i suggetti di storia come per i ritratti. Ritratto di Guarinonio Fontana, del Tasso, Sala di Praga in due fogli, i Dodici mesi dell'anno da *P. Bril*, ecc. *Filippo Sadeler* si crede figlio di *Egidio*, incisore, ma molto inferiore a suo padre.

Pietro di Jode, *il vecchio*, nato in Anversa nel 1570. La Visitazione tratta da *Rubens*, Decollazione di S. Giovanni.

Giovanni Saenredam, nato in Leida nel 1570. Adamo ed Eva, l'Età della prosperità delle Sette Province, Grotta di Platone.

Giovanni Muller, nato in Amsterdam nel 1570; secondo altri non si sa precisamente in qual paese e in quale anno nascesse. È certo che fu allievo del *Golzio* o *Goltzius*. È forse il solo artista che abbia maneggiato il bulino con tanta arditezza; fu disegnatore; ma si condanna la sua ammanieratezza. Contansi tra le sue migliori opere le seguenti: L'Adorazione dei Magi, il Festino di Baldassare, Lot, Perseo che libera Andromaca, la Fortuna che distribuisce i suoi doni, per traverso in due fogli, tratta da una pittura di *C. Corneliades Harlemen*, il di cui quadro originale si conserva nella raccolta degli Editori della presente opera, dipinto sopra tavola, già appartenente al conte *di Firmian*.

Cornelio Galle detto *il Vecchio*, figlio di *Filippo*, nato

in Anversa circa il 1570, il più bravo incisore di questa famiglia. Adamo ed Eva, Venere che accarezza Amore, ecc.

Nicola di Bruyn, nato in Anversa circa il 1570, che intagliò nella maniera di *Luca di Leyda*. Il Re Balach che parla al profeta Balaam, l'Età dell'oro. Fece molti lavori imitando *Luca d' Olanda*, ma non conobbe il chiaro-scuro.

Pietro Paolo Rubens, nato in Colonia nel 1577, il più grande pittore fiammingo. Egli fu quello che formò incisori coloristi, e i *Vorsterman*, i *Bolswert* ed i *Pontius* debbono la loro gloria a *Rubens*, come pure molti altri di quella numerosa scuola. Le migliori sue stampe sono la S. Caterina vergine e martire, S. Francesco.

Pietro Soutman, nato in Arlem circa il 1580. È pregiata assai la sua Caccia dei lioni, e Gesù in Croce. Nelle sue stampe egli è pittore.

Enrico Goudt (il conte palatino), nato in Utrecht nel 1585. Le opere di quest' artefice sono sette: il Tobia e l'Angelo, grande e piccolo, la Fuga in Egitto, la Decollazione di S. Giovanni Battista, Cerere in cerca di sua figlia, Filemone e Bauci, e l' Aurora.

Luca Vorsterman, il padre, pittore e incisore, nato in Anversa circa il 1586. Sono pregiate la Vergine del Rosario, l' Orazione nell'orto, Gesù deposto dalla croce, Gesù posto nel Sepolcro, S. Giorgio a cavallo, vari Ritratti e l' Adorazione de' Magi, Sacra famiglia con Gesù che accarezza San Giovanni Battista di *Rubens*. Il dipinto originale sopra cartone, di cui si servì *Rubens* per fare questo quadro in Italia per il Re Cristianissimo, di grandezza al naturale, conservasi nella raccolta degli Editori della presente opera, ad essi proveniente del conte *Ulisse Aldrovandi* di Bologna.

A. Schelte da Bolswerth, nato in Bolswert nella Frisia circa il 1586, incisore a bulino, che sarà celebre in ogni tempo: si distinguono tra le opere di lui l'Assunzione di M. V., S. Cecilia, la Conversione di S. Paolo, il Serpente d'Aronne, la Coronazione di spine, Cristo cui viene presentata la spugna, San Pietro che rinega Cristo, e la Caccia de' lioni: maneggiò con somma franchezza il bulino, per il che *Rubens* aveva per esso una parziale predilezione.

Ignazio Marinus, nato circa il 1587. La Fuga in Egitto.

Michele Natalis, nato in Liegi nel 1589. Sacra famiglia, la Maddalena a' piedi del Salvatore, e il Ritratto di Guats con sua moglie sotto la figura di Venere.

Paolo Pontius (o *Dupont*), nato in Anversa circa il 1596, scolaro di *Luca Vorsterman*. Sono vantaggiosamente conosciute le seguenti stampe: il Ritratto di Rubens, l'Adorazione dei Pastori, Tomiris che immerge il capo di Ciro in un catino di sangue, S. Rocco, Strage degli Innocenti, e Teseo. Fu carissimo a *Rubens*, che non lo stimava meno di *Bolswert*.

Giovanni Van de Velde, nato in Leida circa il 1598. La Maga, il Giuocatore di trictrac, la Lanterna magica, e la Stella de' Magi. Incise pure molte Vedute.

Antonio Van Dyck, nato in Anversa nel 1599. Pittore insigne di ritratti, come pure fu incisore all'acquaforte con tocco maschio. Il Cristo colla canna, e Tiziano che contempla la sua amica.

Luca Vorsterman, figlio inferiore al padre; sono tuttavia ricercate le sue stampe; nacque in Anversa circa il 1600.

Gionata Snyderhoff, nato a Leida nel 1600. Tra le sue opere sono ricercate la Caccia dei lioni, la Pace di Munster ed i Borgomastri d'Amsterdam; intagliò ancora molti ritratti.

Pietro Van Sompel (o *Sompelen*), nato in Anversa circa il 1600, allievo di *Soutman*, che intagliò solo opere di *Rubens* e *Van Dyck*.

Willem (ossia *Guglielmo Deleeuw*), nato circa il 1600. Sono sue opere Daniele nel lago dei leoni ed il Martirio di S. Catterina.

Cornelio Galle il giovane, nato in Anversa circa il 1600. Venere lattante gli Amori, e Progne che offre al consorte la testa di suo figlio.

Roremont, nato in Olanda circa il 1600. Ritratto del poeta Giovanni Secondo, Waler e Serjent.

Pietro Nolpe, nato all'Aja nel 1601, di cui è celebre la stampa *la Diga rotta*, e la Cavalcata ad Amsterdam.

Erasmo Quillinus, nato in Anversa nel 1603, pittore e incisore.

Giovanni Witdoeck, nato in Anversa circa il 1604, fu tra i prediletti di *Rubens*. Sue opere principali: la Natività, l'Innalzamento della croce, Gesù in Emaus e l'Assunta.

Paolo Rembrandt (*Van Ryn*), nato presso Leida nel 1606. Questo valentuomo, tutto originale, viene riguardato quale inventore di una nuova pratica di armonizzare i colori, della quale conobbe più che ogni altro gli effetti, e seppe maravigliosamente valersene. Lo stesso metodo che teneva nella

pittura, portò pure nelle incisioni fatte a colpi staccati e, per così dire, irregolari se si guardano da vicino, ma di buonissimo effetto a giusta distanza. Tra le principali sue stampe indicherò la Stampa della Guarigione degli Ammalati, detta de' Cento fiorini, grande *Ecce Homo*, il Buon Samaritano, il Ritratto di Clemente de Jonghe, quelli del giovane Haring e di Giovanni Lutma, l'Utenbogaerd, ossia il Pesatore d'oro, la grande Risurrezione di Lazaro, il Ritratto del Borgomastro Six, ecc.

Giovanni Livens, nato in Leida nel 1607, fu scolare di *Rembrandt*. Lazaro risuscitato, S. Gerolamo nella grotta, la Vergine con Gesù.

Giovanni Lutma (*Janus*), nato in Amsterdam nel 1609. Il proprio ritratto, Vondel, e Gio. Lutma padre. Fu il primo che incise ad imitazione della matita.

Herman Saft Leven, nato in Rotterdam nel 1609. Il Porcaro, e la Via sulla montagna.

Andrea Both, nato in Utrecht verso il 1609, e fratello di *Giovanni Both*, nato in Utrecht nel 1610. Paesi diversi veggonsi incisi dal secondo.

Davide Teniers, il giovane, incisore e rinomatissimo pittore, nato in Anversa nel 1610, incise varie sue invenzioni, tra le quali una Festa di Villaggio, e l'Interno di una cucina, ecc. Questo facilmente si confonde con il padre, pure buon pittore.

Cornelio Visscher, nato in Olanda circa il 1610. Ritratto di Andrea D. Winius, quello di Gellius di Bouma, altro di Guglielmo de Rusck, ed uno di Pietro Scriverio; inoltre la Bettola, detta la *Fricasseuse*, il Gatto colla salvietta, ed altro col sorcio, ed il Venditore di morte ai sorci. Maneggiò il bulino con grande maestria pittorica; fu discepolo di *Soutman*, fratello di *Giovanni*, che pure ha inciso molto, ma che è stato sempre inferiore a *Cornelio*.

Giovan Giorgio Van Vliet, nato in Delft circa il 1610, fu allievo di *Rembrandt*. Lot colle figlie, S. Girolamo nel sotterraneo, Lazaro risuscitato, ecc.

Adriano Van Ostade, nato in Lubecca nel 1610, pittore e incisore. La Tenerezza campestre, e l'Assaggiatore olandese, il Pittore al cavalletto, ovvero lo Studio d'Ostade, il Piccolo concerto, la Famiglia a tavola, il Ciarlatano in piedi, Merenda olandese.

Dirick Stoop (*Teodoro*), nato in Olanda nel 1610. Serie di cavalli.

Ferdinando Bol, nato in Dordrecht circa il 1610. S. Girolamo, il Vecchio dalla lunga barba, la Donna dalle frutta, l'Astrologo e l'Agar; fu imitatore di *Rembrandt*.

Marco de Bye, nato all'Aja nel 1612, incisore d'animali.

Alessandro Voct il giovine, nato in Anversa nel 1613. Gesù che porta la croce, Martirio di S. Andrea, S. Agostino.

Giovanni Van Aken, nato in Olanda circa il 1614. Vedute del Reno, e Paesi diversi.

Tommaso Wyck, pittore e incisore, nato in Arlem nel 1616. Mendicante che danza e Mendicante che mangia uva.

Antonio Waterloo, nato presso Utrecht circa il 1618, celebre ne' paesi.

Ermanno Swanevelt (*Ermanno* d'Italia), nato in Voerden nel 1620. La Filatrice ed i quattro Buoi, il Boschetto d'alberi, e Vedute diverse.

Niccola Lauvers, nato in Leuse circa il 1620. L'Adorazione dei Magi, la Bettola, Gesù presentato al popolo. Fu allievo di *Pontius*.

Pietro Boel, nato in Anversa nel 1625, pittore e incisore d'animali.

Niccola Berghem, nato in Arlem nel 1634, grande pittore d'animali: la Vacca che piscia, le Tre vacche in riposo, Pastore che cura l'armento.

Paolo Potter, nato in Enkuisen nel 1625, pittore. Il Vaccaro, Serie di cavalli in cinque stampe, la Vacca che dorme.

Caukerkhen, nato in Anversa nel 1625. Il Cristo morto.

Cornelio Van Dalen, nato in Anversa nel 1626. Sono celebri i seguenti quattro ritratti: l'Aretino, il Boccaccio, il Giorgione e Sebastiano del Piombo.

Giovanni Vander Meer, nato a Schoonhoven nel 1627, celebre per i montoni.

Gerardo Edelinck, disegnatore ed incisore celebratissimo, nacque in Anversa nel 1627. Sono pregiate sue opere la Sacra famiglia di *Raffaello*, e la Tenda di Dario di *Le Brun*, la Maddalena penitente, che è il ritratto di M.^{a} de la Valliere, Cristo con Angioli, Ritratto di Champagne. Ebbe un fratello chiamato *Giovanni*, abile incisore, e un figlio che solo portò il nome del padre e non i suoi talenti nella incisione.

Giovanni Enrico Roos, il vecchio, pittore e incisore d'animali, nato in Otterdorf nel 1631.

Abramo Bloteling, nato in Amsterdam nel 1534. Ritratto di Moelmans a cavallo, detto il cavaliere, Paese con figure mitologiche, Daniele in mezzo ai lioni.

Giacomo Ruysdael, nato in Arlem circa il 1635. Il piccolo Ponte ed i Viaggiatori.

Carlo du Jardin (*Karel*), nato in Amsterdam nel 1635. Studj d'animali e paesi.

Giovanni Hackaert, nato in Amsterdam nel 1635, incisore nel genere di *Waterloo*.

Giovanni Ducq, nato all'Aja nel 1636. La Caccia del lupo, e la Vergine seduta col Bambino sulle ginocchia. Imitatore di *Paolo Potter*.

Guglielmo de Heusch o *de Heus*, nato in Utrecht nel 1638. Un Pastore presso al lago con tre capre ed un mulo, il Mulattiere.

Adriano Vande Velde, nato in Amsterdam nel 1639, pittore e incisore. Il Pastore e la Pastorella, la Vacca sdrajata.

Francesco Millet, o *Mille*, detto *Francisco*, nato in Anversa nel 1644, allievo di *L. Franco*. Veduta d'una città antica.

Cornelio Dusart, nato in Arlem nel 1665, allievo di *Van Ostade*. La Festa di campagna, Arlecchino al Teatro.

Enrico Kobel, nato a Manheim nel 1741, pittore e incisore di vedute e paesi.

Scuola Francese.

I Francesi più tardi cominciarono a praticare l'arte dell'incisione. Per primo si conta

Giovanni Duvet (*il maestro del Lioncorno*), nato in Langres circa il 1485. Veleno e controveleno, 24 Stampe della Visione dell' Apocalisse, Adamo ed Eva, il Matrimonio d' Adamo ed Eva.

Bernardo Salomon, nato in Lione circa il 1512. I Pianeti n sette stampe.

Stefano Delaune (*Stephanus*), nato in Orleans nel 1520. La Strage degl' Innocenti tolta da *Raffaello*. S. Felicita.

Pietro Woeriot, nato in Bar-le-Duc circa il 1525. Donna che porta due fanciulli.

Martino Duval, nato circa il 1530. L' Adultera.

T. C Alion (*Grandhomme*), nato circa il 1550. Due Uomini che si battono, Strage degli Innocenti.

Leonardo Gaultier, o *Galter*, nato circa il 1560. Si loda di lui la bella copia che fece del Giudizio di Michelangelo dietro *Martino Rota*, Maria de' Medici incoronata.

Giacomo Callot, nato in Nancy nel 1593. Sebbene nobile e ricco, preferì alle agiatezze paterne lo studio delle belle arti, e fuggì in Italia per sottrarsi alle persecuzioni di coloro che non si avvedevano, che invece di scemare doveva egli accrescere splendore alla famiglia. Abbandonò però presto la pittura per consacrarsi interamente all' incisione; e le sue Caricature sono famosissime. I Supplizj, la Tentazione di S. Antonio, le Miserie della guerra, la Fiera dell'Impruneta, e la piccola Fiera, la piccola Passione di G. C., la Strage degli Innocenti, la Veduta del Louvre e del Ponte nuovo, ecc., provano il suo straordinario ingegno, massimamente di lavoro in piccolo. Fu il primo incisore che si servì di vernice dura per incidere.

Carlo Audran nacque in Parigi nel 1594. È il primo di questo nome e zio del celebre *Gerardo Audran*. L' Annunciata e l'Assunta de' *Caracci*, Sacra famiglia da *Tiziano*.

Stefano Baudet, nato in Blois nel 1598. È pregiato il suo Mosè che calpesta la corona di Faraone e la Peste.

Claudio Gelée (*Claudio* di Lorena), nato in Toul nel

1600, venne in Italia in qualità di servitore, e diventò il più grande paesista che si conosca. Incise varie sue pitture, tra le quali non nominerò che la veduta di *Campo Vaccino*.

Claudio Mellan, nato in Abbeville nel 1601. S. Pietro Nolasco portato dagli Angioli in cielo, Donna nuda sopra un letto, Teseo, Rebecca, Urbano VIII.

Cornelio Bloemaert, nato in Utrecht nel 1603. L'Adorazione dei Pastori e S. Pietro che risuscita Tabita, S. Ignazio, Assedio e presa di Pera. Fu uno de' primi che conobbe l'effetto del chiaroscuro, così l'incisione acquistò merito.

Pietro Lombart, nato in Parigi circa il 1612. Carlo I, il Gazzettiere d'Olanda.

Giovanni Morin, nato in Parigi circa il 1612. Madonna che adora Gesù, Gesù in croce.

Niccola Poussin, nato in Andely non nel 1612, come alcuni vogliono, ma nel 1594; venne in Italia per terminare i suoi studj, e più non seppe abbandonarla. Grandissimo pittore e pittore filosofo, incise alcuni suoi paesi, dei quali non ricorderò che quello in cui quattro fanciulli stanno giuocando all' ingresso di un bosco.

Giovanni Boulanger, nato in Troyes circa il 1613, secondo altri in Amiens, uno de' primi che incise a punteggiatura. Due Madonne da *Raffaello*, Cristo morto.

Sebastiano Bourdon, nato in Montpellier nel 1616, fu valente, ma non accurato pittore. Le sette stampe delle Opere della Misericordia, da lui dipinte ed incise, gli ottennero un posto onorato tra gl'incisori. Imitò *Claudio di Lorena*.

Francesco Poilly, nato in Abbeville nel 1622. Tra le principali sue opere si contano la Vergine detta del pannolino, la Vergine detta della culla, e la Natività di Gesù, detta l'ottagono, da *Guido*.

Pietro van Schuppen, nato in Anversa nel 1623, allievo di *Nanteuil*, e posto nella scuola francese perchè gran tempo dimorò in Francia, essendovi stato da *Colbert* chiamato. Madonna di *Raffaello*, e quelle di *Bourdon* e *le Brun*, e vari ritratti.

Giovanni Pesne, nato in Rouen nel 1623. Sono stimati i Sette Sacramenti ed il Testamento d'Eudamia tratti da *Poussin*, e l'Ester.

Gerardo Edelinck, nato in Anversa circa il 1627. Vedi la Scuola fiamminga e olandese.

Roberto Nanteuil, nato in Reims nel 1631. Il genere suo favorito fu quello de' ritratti che egli istesso disegnava, e pochi in tal genere lo eguagliarono. Accennerò alcuni dei principali, quali sono Anna d'Austria, Visconte di Turenna, Colbert, Pomponne e Steinberghein, detto l'Avvocato d'Olanda, Luigi XIV, Cristina regina di Svezia, Hesselin e Loret.

Niccola Pitau, nato in Parigi nel 1633, secondo altri in Anversa. Tra le sue opere hanno nome due Sacre Famiglie tratte da *Raffaello* e da *Champagne*, Cristo al sepolcro de' *Caracci*.

Guglielmo Chateau, nato in Orleans nel 1633, si preferiscono le sue incisioni all' acquaforte. La Morte di Germanico.

Antonietta Bousonnet (*C. Stella*), nata in Lione circa il 1625. Remo e Romolo, Mosè che fa scaturire l'acqua, e la Crocifissione di G. C.

Antonio Masson, nato in Thoury presso Orleans circa il 1636. Di quest' egregio artefice ricorderò soltanto Gesù a mensa coi Pellegrini d' Emaus, il Visconte di Turenna, il Conte d'Harcourt, d' Ormesson, i Patin, la Duchessa di Guisa, Guglielmo di Brisacier, l'Assunta, il Serpente d'Aronne, ecc.; queste opere si distinguono per il taglio variato e pieno di bizzarria.

Guglielmo Vallet, nato in Parigi circa il 1636. Sposalizio di S. Caterina e Sacra famiglia di *A. Caracci*.

Sebastiano Leclerc, nato in Metz nel 1637. Nel genere di *Callot*, ma più nobile; studiò l'antico. Contansi tremille e più stampe da lui fatte. L' Ingresso trionfale d' Alessandro in Babilonia e l'Accademia delle Scienze, l'arco di Trionfo di Luigi XIV, Elevazione delle pietre al Louvre.

Gerardo Audran, nato in Lione nel 1637, disegnatore e celebre incisore, che lavorò le grandiose stampe delle Battaglie d' Alessandro di *Le Brun*, cioè: il Passaggio del Granico, Battaglia d' Arbelle, Poro ferito innanzi ad Alessandro, l' Entrata di Alessandro in Babilonia; per la Tenda di Dario vedi *Edelinck*. *Le Brun* stesso gli disse un giorno *Vous me faites apercevoir dans mes tableaux des beautés que je n'y voyais pas moi-même*: elogio sublime ed assai rimarchevole nella bocca del *Le Brun*. Si veggono inoltre con piacere l' Adultera del *Pussino*, il Tempo che scopre la Verità, Pirro giovane, e l' Impero di Flora, il di cui quadro conservasi in Milano dal sig. *Carlo Pezzoni*.

Francesco Spierre, nato in Nancy nel 1643. La Vergine lattante del *Coreggio*, il Ritratto del conte Marciano; a' suoi tempi niuno ha saputo variare il bulino meglio di lui.

Giovanni Luigi Roullet, nato in Arles nel 1645. La Deposizione dalla Croce, ossia le Marie al sepolcro, del *Caracci*, è opera ammirabile per purità di disegno e di lavoro. Madonna di *Mignard*.

Niccola Dorigny, nato in Parigi nel 1657, allievo di *Gerardo Audran*. La Trasfigurazione di *Raffaello*, Gesù deposto dalla Croce di *Daniele da Volterra*.

Benedetto Audran, nato in Lione nel 1661, figlio di *Germano*, allievo di *Gerardo* suo zio. Si distinguono fra le sue opere Alessandro ammalato, e le Battaglie d' Alessandro in piccolo, ecc.

Bernardo Picart, nato in Parigi nel 1663, disegnatore e incisore nel genere di *Le Clerc*. Dario che fa aprire la tomba di Nitocris, Maria Stuarda decapitata, Strage degli Innocenti.

Pietro Drevet, il padre, nato in Lione nel 1664, allievo di *Gerardo Audran*. Lodovico XIV figura intiera, Ritratto di Rigaud.

Giovanni Audran, nato in Lione nel 1667, fratello di *Benedetto* e nipote e allievo di *Gerardo*. Galatea, Rapimento delle Sabine, le Battaglie di Alessandro in sei pezzi di *Le Brun*, più grandi di quelle di *Benedetto*, ma inferiori, Ester innanzi ad Assuero.

Giovan Battista de Poilly, nato in Parigi nel 1669, figlio di *Nicola*. Sacra famiglia.

Luigi Desplaces, nato in Parigi nel 1682. Il Trionfo di Vespasiano e di Tito, Gesù che guarisce gli ammalati.

Pietro Drevet, il figlio, nato in Parigi nel 1697. Troppo di lui dovrei estendermi a tenore di quanto disse *Lévesque* nel suo *Dictionnaire de peinture, grav.*, ecc.: *On a de lui une estampe faite à l'âge de treize ans, et qui, dans bien des parties, peut faire le désespoir des graveurs consommées. Sans doute, on peut graver plus fièrement, plus librement que lui; on peut même, dans le portrait, introduire des travaux plus pittoresques, et se distinguer par une touche plus hardie; mais, peut-être, il ne sera jamais surpassé dans la gravure finie et précieuse.* Si può vedere nell' opera suddetta alla pagina 116 ciò che dice relativamente al Ritratto di Bossuet vescovo di Meaux, fatto all' età di 26

anni; Cardinale Dubois, Samuele Bernard, e la Presentazione di Gesù al tempio.

Giovanni Daullé, nato in Abbeville nel 1703. La Contessa di Feuquières, la Maddalena del *Coreggio*.

Giacomo Filippo Lebas, nato in Parigi nel 1708. Le 7 Opere della Misericordia, Figliuol prodigo, Ritratto di David Teniers e sua famiglia.

Gian Giacomo Baléchou, nato in Arles nel 1715. Sono celebri il Ritratto in piedi di Augusto III re di Polonia, S. Genevieffa, e la Tempesta dipinta da *Vernet*; fu quell'artista superiore a qualunque altro incisore per il suo taglio nitido e perspicace, come si vede dalla Tempesta, sulla quale diceva un valente incisore ad un suo allievo: *se puoi fare un solo pezzetto eguale a questo, tu sarai di me più valente*. Contansi ancora la Calma, e le Donne al Bagno, tutte tratte da *Vernet*.

Antonio Marcenay, di Guy, nato circa il 1723, imitatore di *Rembrandt*.

Stefano Ficquet, nato in Parigi nel 1730, celebre per i suoi piccoli ritratti incisi con nitidezza di bulino non da altri praticata in lavori così piccoli. Mad. de Maintenon, Luigi XV.

Giacomo Firmino Beauvarlet, nato in Abbeville circa il 1733. La Lettura e la Conversazione Spagnuola, Soggetti della Storia d' Ester.

Gian Giacomo di Boissieux, nato in Lione nel 1736, amatore e disegnatore, celebre per le sue belle acqueforti di paesi e soggetti pastorali. Il Maniscalco, Vecchio Botanico, la piccola Maestra, la Domestica di Boisseaux.

Francesco Roberto Ingouf detto il Giovine, nato in Parigi nel 1747. Canadesi alla tomba de' loro figli, la Madonna del Silenzio da *Raffaello*.

Carlo Clemente Bervic o Gio. Guglielmo Balvay, nato in Parigi nel 1756. Di questo celebre incisore non ricorderò che le seguenti stampe: il Ritratto in piedi di Luigi XVI, Gruppo del Laocoonte, l' Educazione d' Achille, e il Rapimento di Dianira.

Giovanni Beisson, nato in Parigi circa il 1758. Davide vincitore di Golia.

Giovanni Massard, padre, nato a Bellesme nel 1740. Molto stimate sono le sue stampe, la Più bella delle Madri, e la Morte di Socrate.

J. Guerin, nato nella Lorena circa il 1760. Venere ed Amore.

Antonio Alessandro Morel, nato in Parigi nel 1765, allievo di *Massard* il padre. Belisario, Edipo, Sermone degli Orazj da *David*.

J. Marais, nato in Parigi circa il 1768. Il Ballo delle Muse.

John Godefroy, nato a Londra circa il 1768 e vissuto in Parigi. La Deposizione di Cristo nel sepolcro di *Caracci*, il Sogno d' Ossian.

Pietro Audouin, nato in Parigi nel 1768, allievo di *Beauvarlet*. Tra le diverse sue opere hanno merito le stampe di Giove ed Antiope, e la Venere ferita, Cristo al Sepolcro, Luigi XVIII.

Abramo Girardet, nato a Parigi circa il 1770. Il Ratto delle Sabine, un Baccanale, Trasfigurazione di G. C. da *Raffaello*, la Cena.

Gio. Battista Raffaello Urbano Massard, nato in Parigi nel 1775, allievo di suo padre *Giovanni*. S. Cecilia da *Raffaello*, Apollo e le Muse di *Giulio Romano*, Ippocrate che rifiuta i doni d'Artaserse, ed Omero.

Luigi Agostino Boucher Desnoyers, nato in Parigi nel 1779, si è acquistato gran nome tra i moderni incisori. Non indicherò delle ricercatissime sue stampe che la Bella Giardiniera, la Vergine della Rocca, quella detta di Foligno, Belisario, il Ritratto di Talleyrand in piedi, e quello pure in piedi di N. B.

Enrico Guglielmo Chatillon, nato in Parigi nel 1780. L' Endimione, Offerta a Priapo.

. . . . . *Lignon*, nato in Parigi nel 1783. Si apprezzano a ragione la S. Cecilia ed il Ritratto di Leon X.

Gius. T.ro Richomme, nato in Parigi nel 1785. Di questo valente incisore si ammirano il Nettuno ed Anfitrite, ed il Trionfo di Galatea da *Raffaello*.

Laugier, nato in Tolone nel 1785. Sono sue belle opere il Ritratto della regina Ortensia, e Dafni e Cloe.

Pradier, nato in Ginevra circa il 1785. Ritratto di Ducis.

C. M. F Dien, nato in . . . . La Morte di Demostene da *F. Boisseler*.

Scuola Inglese.

Non è noto in qual tempo l'incisione sia stata introdotta nell' Inghilterra: l'incisione in legno, come nelle altre scuole, precede quella in rame. *Hollar* fu il primo che formò degli allievi in questo genere; ma contansi tra i precedenti.

Remigio Hogenbergh, nato in Inghilterra nel 1510. È suo lavoro l' Arcivescovo Parker.

Giovanni Payne, nato a Londra nel 1606, contasi come il primo incisore a bulino, di cui si apprezzano i ritratti di Ferdinando d' Austria, ecc., il Vascello reale il *Souvereign*.

Guglielmo (o *William*) *Faythorn*, nato in Londra circa il 1620. È uno de' primi che si occuparono ad incidere lodevolmente a bulino in Inghilterra. Ero e Leandro, e l' Incontro dei due amanti nel tempio di Venere, Guglielmo Paston, Enrichetta, Maria, il Principe Roberto.

William Carter, nato in Inghilterra circa il 1630, disegnatore e incisore all' acquaforte, fu uno de' migliori allievi di *Hollar*.

Roberto Gaywood, nato in Inghilterra circa il 1632, è nel numero degli allievi di *Hollar*. Venere del *Tiziano*.

William Lightfoot, nato in Inghilterra circa il 1640, incisore di qualche merito.

J. Savage, nato in Inghilterra circa il 1640, disegnatore e incisore, che si distinse per ritratti di colpevoli di grandi delitti.

Robert White, nato in Londra nel 1645, disegnatore e incisore laborioso, si distinse principalmente ne' ritratti.

Francesco Barlow, nato nel Lincolnshire circa il 1646, pittore e incisore principalmente d' animali.

William Lodge, nato in Leeds nel 1649, disegnatore e incisore, che fece molto onore alla sua nazione, non solo con molti ritratti a bulino, ma ancora con Vedute. Cromwell e il suo paggio, Malines e il Monumento, Veduta di Gaeta e Pozzuoli.

Guglielmo Sherwin, nato in Londra circa il 1650. Ritratto di Beverland.

William Elder, nato nella Scozia circa il 1650, uno dei più laboriosi incisori de' suoi tempi, fece un grande numero

di *vignette* e ritratti; gli si converrebbe piuttosto il titolo di artigiano che quello di artista: i ritratti però sono le migliori sue opere.

Giovanni Clarke, nato nella Scozia circa il 1650, incisore di ritratti e altri soggetti.

William Clarke, nato in Inghilterra circa il 1650, disegnatore e incisore. Giorgio duca d'Albemarle, Gio. Shower.

Giovanni Smith, nato in Londra circa il 1654. Gli amori degli Dei, la Vergine con Gesù del *Barocci*, e diversi ritratti.

Giuseppe Nutting, nato in Inghilterra circa il 1660, disegnatore e incisore; è nel numero degli artisti inglesi di quest' epoca, il di cui principale talento fu quello di incidere *vignette* per ornare libri; si distinse anche per ritratti, e i principali sono: Maria di Beaufort, Dottore Mead, ecc.

Jonathan Richardson, pittore ed incisore all' acquaforte, nato in Londra nel 1665. Giovanni Milton, Alessandro Pope.

William Hogarth, nato a Londra nel 1678, ha il merito d'avere caratterizzato le mode del suo secolo. La Vita d' un libertino, la Cortigiana addormentata.

Giorgio Bickham il vecchio, nato in Inghilterra circa il 1684. Molti ritratti dagli amatori assai ricercati.

Giorgio Vertue, nato in Londra nel 1684, disegnatore, incisore in differenti generi, e fu anche scrittore e storico dell' arte dell' incisione. Ritratto di Guglielmo Lloyd vescovo di Worcester, Sir Hugh Myddleton.

Giovanni Battista Jackson, nato in Inghilterra circa il 1700, che incidette soli quadri di scuola veneta. Il Martirio di S. Pietro domenicano, Gesù deposto dalla croce.

Simone Francesco Ravenet, nato a Parigi circa il 1710, che si ritiene in questa scuola perchè soggiornò in Inghilterra. I Pastori d' Arcadia ed il Ritratto di Lord Camden, Morte di Seneca.

Pietro Carlo Canot, nato in Francia circa il 1710. Festa fiamminga, la Tempesta, Distruzione totale della flotta turca.

Giacomo Mason, nato in Inghilterra circa il 1710. Discesa d' Enea in Italia, Palazzo Pamfili di Roma, Veduta delle vicinanze di Napoli, e vedute dell' Inghilterra.

Giacomo Mac Ardell, nato si crede in Irlanda nel 1710, incisore alla maniera nera, fu uno de' migliori e più laboriosi artisti che abbia dato l' Inghilterra. Giovine fanciullo in piedi, Bottega di maniscalco, Madre contornata di quattro fanciulli

da *Rubens*, Contessa di Coventry, Beniamino Franklin, Cristo della Moneta da *Rembrandt*, la Famiglia di Rubens.

Francesco Vivarés, nato in Lodèves in Francia circa il 1712, valente nell' incidere quadri di *Claudio*. Veduta de' contorni di Napoli, e la Torre incantata.

Giovanni Brown, nato in Oxford nel 1719, molto si distinse ne' Paesi, e a *Woollett* preparò molte acqueforti. I Banditi, i Briganti prigionieri, il Mercato, Apollo e la Sibilla.

Roberto Strange, nato in una delle isole Orcadi nel 1723, fu lungo tempo in Italia, disegnando le opere de' grandi maestri, indi tornato a Londra, incise i proprj disegni. Delle molte e belle sue stampe non accennerò che Carlo I.° e la sua famiglia, la Morte di Didone, e Venere che benda gli occhi ad Amore di *Tiziano*, S. Girolamo del *Correggio*.

Riccardo Earlom, nato in Londra circa il 1728, disegnatore, incisore alla maniera nera, che niuno superò in questo genere di lavoro nè nel numero delle opere. Fra le più pregiate si annoverano due stampe di fiori e di frutta, la Fucina, l'Accademia del Nudo, Bersabea e Agrippina.

Giovanni Boydell, nato in Londra nel 1730, il quale, e come incisore e come negoziante onorato di stampe, contribuì potentemente ai progressi dell' arte. Gl' intagliatori nazionali ed esteri furono da lui incoraggiati ed assistiti con ogni maniera di sussidj, onde venne riguardato quale benemerito protettore delle belle arti. La sua patria riconoscente volle dargli una luminosa testimonianza dell' alta considerazione in cui lo aveva, creandolo *maire* di quella grande capitale: ed il suo esempio dee servire d' eccitamento ai mercanti ed incisori per condursi nelle loro imprese con quella léale ed onorata condotta che costantemente tenne il *Boydell*. Le principali opere da lui fatte, o da altri eseguite per suo ordine, sono: Cento Vedute dell' Inghilterra, in gran parte da lui incise; il Tamigi, 76 rami all' acqua tinta; Raccolta di rami presi dai migliori quadri che trovansi in Inghilterra. I due primi volumi contengono veramente capi d' opera dell' arte; *Liber veritatis*, che contiene i disegni de' quadri dipinti da *Claudio di Lorena*; la Galleria d' Houghton, che fu la più fortunata speculazione di *Boydell*; l' Edizione di *Shakespeare* in gran foglio. Questa fu la più grande di lui impresa. Pittori ed incisori di distinto merito furono da *Boydell* adoperati in quest' opera, per la quale erogò grandiose somme.

Coloro che desiderano più circostanziate notizie, possono consultare il suo catalogo.

William Pether, nato in Inghilterra circa il 1730, pittore e incisore alla maniera nera, il quale si deve ritenere per uno de' migliori in questo genere. Il Vecchio Rabbino da *Rembrandt*, l'Eremita e Bayardo, Effetto di luna.

Antonio Walker, nato in Inghilterra nel 1730, disegnatore, pittore e incisore, fratello di *Giacomo Walcker*; l'uno e l'altro intagliarono diverse cose per la raccolta *Boydell*.

Guglielmo Ryland, nato in Londra nel 1732. Primo abboccamento di Adgar e di Elfrida, il Re Giovanni che ratifica la gran carta.

Valentino Green, nato in Inghilterra circa il 1736, incisore alla maniera nera, che pure ebbe la gloria con *Earlom* di produrre de' capi d'opera. Regolo, Annibale, Marc Antonio, e il Martirio di S. Stefano, Agrippina con l'urna di Germanico.

Guillaume Baillie, nato in Inghilterra circa il 1736, conosciuto meglio sotto il nome del *Capitano Baillie*, amatore distinto e abile artista, imitatore di *Rembrandt*. Gesù che risana gli ammalati, detta la Carta de' cento fiorini, rame originale di *Rembrandt* ristorato con grande intelligenza, il Pesatore d'oro da *Rembrandt*.

William Woollett, nato in Maedston (Kent) l'anno 1738. Ricorderò delle molte sue opere il Ritratto di Rubens, la Morte del generale Wolff, la Battaglia della Hogue, la Niobe, Diana ed Ateone, Fetonte, Ruine ed edificj romani, la Pesca, il Cane, il Paese dei disegnatori, Macbeth, la Villa di Cicerone, la Solitudine e Didone ed Enea. Incisore degno d'ogni elogio, tanto nei fatti storici come nei paesi per il suo gusto, vigore e grande tono e proprietà di bulino.

Giovanni Hall, nato in Inghilterra circa il 1740. Ricorderò l'Oliviero Cromwell che discioglie il parlamento, Penn in America, Battaglia de la Boyne.

William Byrne, nato in Cambridge circa il 1740, incisore di paesi di molto gusto e molta intelligenza. La Fuga in Egitto, Paese del *Domenichino*, Apollo e l'Armento d'Ameto, la Sera, e molti altri nei quali *Bartolozzi* intagliò le figure, come la Morte di Cook, Abramo e Lot, ecc.

Gio Raffaele Smith, nato a Londra circa il 1740, incisore d'ogni genere di ritratti e di storia.

Roberto Dunkarton, nato in Londra circa il 1744, pittore, incisore alla maniera nera. Storia di Giuseppe in quattro rami, Sesto Pompeo in atto di chiedere ad un messaggiero notizia della battaglia di Farsalia.

William Dickinson, nato in Inghilterra circa il 1746, con giusta ragione si annovera nel numero de' più abili artefici d'Inghilterra. Lord Grosvenor, Conte Ugolino coi figli.

Giovanni Sherwin, nato in Inghilterra circa il 1746. Sono sue belle opere la Morte di Lord Manners, Ritratto di Woollett, Sacra Famiglia dal *Pussino*.

William Sharp, nato in Londra nel 1746. S. Cecilia, i Dottori della Chiesa da *Guido*, Alfredo, la Pitonessa che fa comparire l'ombra di Samuele, il Re Lear di *Shakespeare*, Assedio di Gibilterra e sortita della guarnigione, Ritratto di Hunter.

Tommaso Burke, nato in Inghilterra circa il 1746, incisore a punti e a maniera nera. La Battaglia d'Azincourt da *Mortimer*.

Giacomo Walker, nato in Inghilterra circa il 1748, disegnatore e incisore a punti e alla maniera nera, che passò a Pietroburgo incisore di quella Corte. S. Pietro che nega Gesù, Ercole che strozza i serpenti.

Tommaso Ryder, nato in Inghilterra circa il 1748, incisore a punti. Fatti di Shakespeare.

Tommaso Gangain, nato in Abbeville nel 1748, incisore a punti, e stabilito a Londra, dove si distinse. Venditore di Polli, Venditore di Pesci, Cristo del *Lebrun*.

Samuele Middiman, nato in Inghilterra circa il 1748, incisore a bulino e a maniera nera. Paradiso terrestre di *Brühl*, Festeggiamento di pastori, due soggetti tratti da *Shakespeare*.

Gio. Murphy, nato nel 1748 in Londra, incisore alla maniera nera. Sono molto ricercate le sue stampe. Marco Antonio che pronuncia l'orazione funebre a Cesare, Tigre in un paese, Miracolo d'Elia.

Roberto Pollard, pittore, incisore, nato in Londra circa il 1750. Assemblea de' Lordi e Pari, Festa di S. Paolo di Londra.

Giacomo Fittler, nato in Inghilterra nel 1750, uno de' bravi incisori di Paesi e Vedute, che si è molto distinto principalmente nelle marine. Rappresentazione della difesa della flotta inglese contro la flotta anglo-spagnuola, Vittoria navale

dell' ammiraglio Rodney, Imbarco di S. Orsola e sue compagne, Battaglia del Nilo.

Josias Boydell, figliuolo di *Giovanni*, pittore ed incisore, nato in Londra nel 1750. Tavola di frutta d' ogni stagione.

Francesco Haward, nato in Inghilterra circa il 1750, incisore a maniera nera e a punti. Mistriss Siddons, sotto la figura della Musa tragica.

William Ward, nato in Inghilterra circa il 1750, pittore, incisore a maniera nera e a punti, allievo di *Roberto Smith*, il quale ebbe il vantaggio di formare molti buoni allievi che gli fecero onore, tra i quali *Ward* si è particolarmente distinto. Deposizione di G. C. dalla croce di *Dietrich*.

Giovanni Ogborne, nato in Inghilterra verso il 1750, buon allievo di *Bartolozzi*. Fatto di Shakespeare e altro.

Pietro William Tomkins, nato in Inghilterra circa il 1750, incisore a punti, allievo di *Bartolozzi*. Soggetti di Shakespeare.

Edme Scott, nato in Inghilterra circa il 1750. Due Caccie.

G. Pietro Simone, nato in Inghilterra nel 1755, disegnatore e incisore a punti. Fatto di Shakespeare, Battaglia d'Azincourt da *Gio. Boydell*.

Abraam Raimback, nato in Londra circa il 1775, valente artista che molto si distingue. Il Dito tagliato, i Politici del villaggio, il Pagamento della pigione.

Noi manchiamo finora in Italia di opere didascaliche e di dizionarj che ci presentino le esatte notizie dei copiosi incisori che l' Inghilterra in questi ultimi tempi ha prodotto, benchè il numero loro superi quello degli intagliatori delle altre nazioni in ogni genere e maniera, e vi si trovino artisti di sommo pregio che si sono distinti con nuovi metodi, rendendosi essi superiori a qualunque altra scuola nei generi particolarmente di architetture, paesi e piccioli lavori, detti comunemente *vignette*; e conservando sempre un posto eminente nell' incisione dei fatti storici tanto a bulino, quanto in ogni altra maniera. Per questo oggetto la scuola inglese da noi descritta ha bisogno di maggiore estensione, al che si potrà supplire in un' altra edizione di questo catalogo.

Affine di riparare in qualche modo a questa mancanza, si presenta una serie di nomi di incisori inglesi, più che per altro, conosciuti per le loro opere, come sono

Giacomo Heath. Morte di Pierson, Ritratto di Washington,

Statua di Pitt, Wellington, D.r Marckham, Morte di Nelson, Fatto d'arme. Questo è uno degli incisori celebri moderni che più si distinguono.

William Bromley, valente artista. Assedio di Valenciennes, Morte di Nelson, Ritratto di Fox, Nelson, Pitt.

Roberto Thew, nato in Inghilterra, che si è distinto nell' incisione a punti, e che intagliò diversi soggetti di Shakespeare per *Boydell*.

Michele Sloane, incisore a punti. La Notte del *Correggio*.

M.r Benjam. Smith, incisore a punti, celebre per avere rappresentata l' elezione del Lord maire di Londra, ossia il protettore degli artisti *Boydell* eletto Lord maire. Moisè bambino, Niobe.

C. Bestland, incisore a punti. Accademia degli artisti di Londra da *H. Singleton*.

William Leney, incisore a punti. Battaglia d' Azincourt da *Gio. Boydell*.

Antonio Cardon, incisore a punti. Caterina di Francia presentata a Enrico V.

Gio. o *Giacomo Dean*, nato in Inghilterra, incisore a bulino. Cani da caccia.

R Woodman, incisore a bulino. Cacciatori e cani.

Giacomo Godby, incisore a punti. La Morte del primo Uomo.

Giacomo Hogg, incisore a bulino. Howard alla visita delle carceri.

H. Gillbaut, incisore alla maniera nera. Rut e sua Madre, Rut e Booz.

C. Turner, incisore alla maniera nera. La grande Corsa de' cavalli, Battaglia d'Aboukir.

R. M. Meadons, incisore a punti. Una Tempesta in tempo della raccolta, i Mietitori.

Burnet, nato in Inghilterra, abilissimo nella rappresentazione di soggetti domestici o familiari Il Cieco suonatore, la Vigilia di Natale, il Giuoco delle Dame, ecc.

Gio. Emes. L' Assedio di Gibilterra.

Holloway, celebre incisore a bulino. Gli Arazzi di *Raffaello*, nei quali non si è conservato il carattere, ma si osserva una grande maestria nel maneggio del bulino.

Nel libro intitolato: *Manuel de l'amateur d'Estampes* del sig. *F. E. Joubert* padre, pubblicato in Parigi solo in quest'anno 1821 in 3 volumi in 8.°, all'articolo *Desnoyers* si fa conoscere quello che onorevole riuscirebbe a qualunque artista il quale facesse professione di onestà; e doloroso riesce il vedere che gli Italiani non abbiano essi i primi dato il luminoso esempio in Francia presentato dal sig. *Desnoyers*. Egli non ha fatto mai se non due sorti di prove; 1.° quelle nelle quali il titolo è inciso colla punta *dopo il perfezionamento dell'opera*, le quali prove tengono il luogo di quelle dette *senza lettere* o *avanti lettere*; 2.° le prove nelle quali le lettere si trovano piene ed ultimate col bulino. Da questo risulta che le prove *senza lettere* nè *titolo*, non sono per il sig. *Desnoyers* se non prove di esperimento o di saggio, le quali mostrano i lavori più o meno innoltrati, ma non mai terminati. Egli lacerò sempre e distrusse colla maggiore sollecitudine quelle prove *imperfette*, perchè tradire non voleva l'altrui confidenza.

« Se alcuna ne esiste », dice il *Joubert*, « conviene credere « che gli fu carpita, infedeltà di cui ebbe sempre sospetto « riguardo alle stampe della *Bella Giardiniera*, e del *Belisario*. Questa dichiarazione non prova solamente la sua « dilicatezza, ma inoltre un modo di vedere vantaggiosissimo « per l'arte, per l'amatore e per il commercio, che tosto « o tardi sarà sentito ed imitato dagl'incisori, essendo cosa « indubitata, che in tal modo tutte le prove dovranno sostenersi rispetto al prezzo allo stesso livello o poco o meno, « e non saranno più stimate sull'*etichetta*, ma bensì secondo « i lumi acquistati, ed il merito particolare di ciascheduna, « invece d'essere stimate sulla base di marche o segnali, i « quali attestandone la sola priorità, fanno prova della loro « imperfezione. Ogni giorno l'esperienza dimostra che le « *etichette* o le marche fanno perdere alle prove che non le « hanno, in proporzione di quanto guadagnano quelle che ne « sono munite. Il seguente aneddoto può confermare questa « asserzione ».

« *Beauvarlet*, non meno valente intagliatore che calcolatore, « lagnavasi un giorno di non poter soddisfare a tutte le domande che gli venivano fatte di prove *avanti lettera* di « una stampa che stava per pubblicare. Eccovi in grande « imbarazzo, gli disse motteggiando un amatore che se n'era

« avveduto: Su via, amico, fate tirare tutte le stampe *avanti*
« *lettera*, ed in tal modo potrete soddisfare a tutte le in-
« chieste, e risparmierete la spesa dell' incisore di caratteri.
« — La Cronaca riferisce che *Beauvarlet* aveva trovato assai
« comodo il consiglio, e che lo metteva d' ordinario in pra-
« tica. Dunque l' *etichetta* è fallace, e sempre è necessario
« il giudicarla ed il saperla giudicare ». A questi esempj
molti altri se ne potrebbero aggiugnere della fallace ed in-
concludente pratica delle prove con *etichetta*, le quali quan-
tunque sieno non alterate, riusciranno sempre dannose alla
convenienza degli artisti ed all' onestà del commercio. L' a-
matore non avrà più in tal modo a saziare l' ingorda sete
di tanti usuraj speculatori, come lo furono sovente i posses-
sori di molti rami stati fatti in Francia, in Inghilterra ed
in Italia; se ne potrebbono citare molti, ma solo per esempio
diremo della stampa della santa Genevessa di *Balechou*, della
quale se ne sono vedute in commercio dieci prove, una dif-
ferente dall' altra, non solo di prove naturali non alterate,
ma anche di falsificate; eccone la nota: 1.ª prova con il collare
bianco della Santa Genevessa; 2.ª con tocchi e prove di bu-
lino nel margine; 3.ª avanti il termine della veste al basso
della stampa; 4.ª con margine netto; 5.ª con la sola
arme; 6.ª con le lettere; 7.ª con le linee sopra le lettere,
8.ª con il tutto cancellato, e prove di bulino sopra il mar-
gine, e così tornando ai primi segni alterati. La Morte del
gen. *Wolff* intagliata da *Woollett* ebbe eguale sorte, e
cento altre stampe intagliate da bravi artisti, furono trattate
in egual modo, cioè furono alterate prima e dopo consumati
i rami ed anche *ritoccati*, e così pure furono trattate molte
delle stampe intagliate alla maniera nera.

I compratori delle prove avanti lettere, e prove d' auto-
re, ecc., debbono essere di buona pasta se si arrestano a
queste note fantastiche e se fanno conto di queste ridicole
frascherie. Il compratore savio dee avere buon occhio, osservare
attentamente avanti di passare all' acquisto di stampe, quali
esse sieno realmente, e cercare che sieno buone prove, di
taglio nitido, eguale e non mancante principalmente ne' tagli
leggieri dell' aria, delle carni, delle capigliature; osservare
che sieno di una perfetta eguaglianza e di un perfetto ac-
cordo armonico, e altresì che non sieno troppo forzati e ine-
guali, giacchè in questo caso potrebbe temersi che il rame

fosse stato ritoccato; ed allora perderebbe l' originalità, il merito dell' opera ed il valore. Non dee dunque l' amatore accontentarsi delle prove avanti tutte le lettere; e così si riuscirebbe a frenare l' avidità di molti speculatori che sogliono tirare prove così dette *d' autore* senza lettere fino al numero di cinquecento; nè debbono tampoco ricercarsi le prove mancanti quali di una metà di lavoro, quali di un terzo, di un quarto, di una testa, del fondo, di qualche parte, o di qualche controtaglio ai piedi, al collo, agli occhi, o di un' ombra riportata, ecc. ecc.; prove che si cedono con finto sacrifizio agli amatori contra monete d' oro; cose tutte contrarie al buon senso, all' onestà ed allo stato dei lumi del secolo nel quale viviamo.

L' incisore di un' opera d' impegno, nel corso del lavoro dee necessariamente fare stampare otto, dieci ed anche più prove onde vedere se il lavoro eseguito sopra carta produce l' effetto che si ricerca; ma queste prove non possono essere utili se non forse ad altri incisori, o più a coloro i quali copiassero perfettamente quella stessa incisione, onde potessero vedere, come è stato già condotto il lavoro dal primo. La sola prova di acquaforte è utile agli artisti, ma per gli amatori non riesce di alcun interesse, se non qualora si voglia fare raccolta di acqueforti; ad ogni modo queste hanno sempre pochissimo valore. Così dunque, allorchè gl' incisori non si determinassero a distruggere le prove delle loro opere non finite, dovrebbero almeno essere più discreti per il loro interesse medesimo nell' assegnare a quelle il prezzo, e non togliere per tal modo il credito ed il merito alle loro opere compiute. In questo caso non intendiamo di parlare delle stampe incise tutte ad acquaforte o acquaforte e punta secca unita, nella *maniera* che *libera* vien detta, le quali possono valere più o meno secondo il merito e la celebrità dell' artista che le ha eseguite, come sono le stampe di *Rembrandt*, di *De Boissieu*, ecc.

SPIEGAZIONE DELLE FIGURE.

Tav. I. Delineazione dei cinque ordini di architettura. Si presentano in questa tavola i cinque ordini di colonne nominati nel testo, cioè il toscano, il dorico, il jonico, il corintio ed il composito, coi loro piedestalli, e con le loro cornici.

A Basamento del piedestallo.
B Fusto del piedestallo.
C Cimasa del piedestallo.
D Base della colonna.
E Fusto della colonna.
F Capitello della colonna.
G Architrave.
H Fregio della colonna.
I Cornice.

Il modulo è una misura adattabile a tutte le grandezze per essere sempre la metà della grossezza o sia del diametro di quella colonna che si intende disegnare, ovvero alzare in fabbrica.

Il modulo che serve all' ordine toscano ed al dorico, si divide in dodici parti; e quello che si vuole formare per l' ordine jonico e per il corintio, ovvero per il composito, essendo questi tre ordini composti di membri più gentili, si dovrà dividere in parti diciotto. (*Vignola, degli Ordini in generale.*) . . . . *Pag.* 65.

Tav. II. Statuetta egizia, singolare per la sua forma e per la sua conservazione, non trovandosi frammentata se non in un braccio. Singolare più di tutto è la forma della berretta, che rarissima trovasi nei monumenti egizj, e meritano pure osservazione gli ornamenti posti intorno al collo, dei quali si vede alcun indizio nella tavola Isiaca. Una specie di cingolo sostiene un panno, le di cui pieghe ben condotte vengono a velare le parti della generazione; un pezzo del panno mede-

simo fatto a foggia di sacchetto o di borsa conica, involge e caratterizza al tempo stesso la virilità. La mancanza di attributi potrebbe far ascrivere questa figura ad un *Oro* giovane o ad un *Arpocrate*, o anche ad un *Anubi*. La mano destra vedesi pendente col pugno raggruppato nell'atto medesimo col quale in altre figure tiene la croce ansata; forse nella mano sinistra del braccio mancante teneva il flagello. La testa è certamente giovanile colle orecchie assai patenti, il che è quasi un caratteristico delle figure egizie; il tirso è ben disegnato, e si veggono, forse più che in altre statue di quella nazione, ben pronunziati i muscoli. Si direbbe che questa è una figura del più bello stile egizio. Veggansi il *Panteon egiziaco* di *Jablonsky*, la Tavola Isiaca del *Pignoria*, l'*Arpocrate* del *Cupero*, *Brocchi della Scultura egizia*, ecc. — Questo monumento era tuttora inedito, e conservavasi presso gli Editori della presente opera. *Pag.* 97.

Tav. III. *Laocoonte.* « Come il mare », dice *Winckelmann*, « rimane calmo nelle sue profondità per quanto possa « essere agitata la sua superficie, così nelle figure greche « anche in mezzo alle passioni, l' espressione annunzia tuttavia un' anima grande concentrata. Quest' anima è dipinta « sul viso del *Laocoonte*, e non soltanto sul suo viso; in « mezzo ai patimenti più crudeli, il dolore che si scopre in « tutti i tendini ed i muscoli, e che la contrazione penosa « del basso ventre ci fa quasi partecipare, senza pure che « noi consideriamo nè il volto nè le altre parti; questo dolore, dissi, non è mescolato con alcuna espressione di « rabbia, nè sul volto, nè in tutto l' atteggiamento della « figura. Non si sente qui il grido spaventevole del *Lao* « *coonte* di *Virgilio*; l' apertura della bocca non permett « nè pure il supporlo; essa indica piuttosto il sospire « dell' angoscia compressa, come *Sadoleto* lo descrisse. o « dolore del corpo e la grandezza dell' anima, sono in forze « eguali distribuite in tutta la costruzione della figura, e « per così dire equilibrate. *Laocoonte* soffre, ma soffre come « il *Filottete* di *Sofocle*; la sua sciagura ci trafigge il « cuore, ma si vorrebbe poterla sopportare al pari di lui.

« Esprimere una tale grandezza d' animo, è assai più che « il dipignere solamente la bella natura. L' artista ha dovuto « sentire in se stesso quella forza di spirito, della quale il

« suo marmo porta l' impronto. La Grecia vide più di una
« volta il filosofo e l' artista riuniti nella stessa persona; essa
« ebbe più di un *Metrodoro*. La filosofia presso i Greci ten-
« deva la mano all' arte e dava ai corpi della sua creazione
« anime superiori alle comuni ». Quindi ha tratta il *Winckelmann* la conseguenza, nel suo scritto della *Imitazione nelle opere greche di pittura e di scultura*, che il carattere generale e distintivo de' capi d' opera dell' arte greca in pittura ed in scultura, consiste in una nobile semplicità, in una grandezza tranquilla, tanto dell' atteggiamento, quanto della espressione Egli ha riconosciuto in appresso, che quella calma che caratterizza le figure greche anche in mezzo alle passioni, è una conseguenza della legge che imposta si erano i greci artisti di subordinare costantemente la espressione alla bellezza. Questa massima si vede più volte ripetuta tanto in questa *Introduzione*, quanto in varii articoli del *Vocabolario* che viene in seguito. Non si poteva da noi esporre un esempio più luminoso che quello del *Laocoonte*

Alcuni scrittori estetici hanno osservato che anche nella testa della *Niobe* non scorgesi la disperazione di una madre che vede i suoi figliuoli trafitti dai dardi, ma piuttosto il dolore ch' essa prova al risovvenirsi delle sue disgrazie, che è il vero sentimento espresso in quelle figure.

Gioverà in questo luogo avvertire quale sia l' oggetto generale a cui tende il libro di *Lessing* intitolato: *del Laocoonte;* egli si è studiato solo di determinare i limiti respettivi della poesia e della pittura, e di provare che le regole dell' una non sono costantemente le regole dell' altra; di stabilire quindi nuove regole attinte nella natura medesima della pittura e della poesia, e confermate dall' esempio degli antichi. La decisione di *Simonide*, che la pittura è una poesia muta, e la poesia una pittura parlante, viene ridotta al suo vero significato, riferibile solo all' effetto che quelle due arti producono, mentre esse si scostano interamente e differiscono l' una dall' altra, non solo nella scelta de' loro oggetti, ma anche nella maniera loro di imitarli. *Pag.* 105.

Tav. IV. Statua di una danzatrice del celebre *Canova*. Si è esposto questo disegno di una statua del moderno *Fidia*, tratto dal modello originale posseduto dagli editori di quest' opera, non potendosi meglio condecorare che con questa produzione inedita l' articolo della scultura moderna. *Pag.* 113.

Tav. V Intaglio antico in avorio. Egli è questo uno dei più belli bassirilievi in avorio che dalla antichità ci sieno stati tramandati, e per questo si è esposto come uno dei più eccellenti lavori in quel genere. Esso è stato pubblicato da *Filippo Buonarroti* alla pag 252 delle sue *Osservazioni sugli antichi medaglioni;* rappresenta un *Fauno* che suona una fistola di sei canne diseguali, a canto ad una ninfa che secondo quell' autore fa gesto di cantare.

Presso le sei canne indicate, quattro altre eguali se ne veggono, che secondo il *Buonarroti* rappresentano la settima canna, essendo per ordinario la fistola composta di sette, come si raccoglie da *Virgilio*, o di nove, come si ha da *Teocrito*. Il *Fauno*, dietro al quale pende una lunghissima coda, tiene nella destra il pedo o bastone pastorale ricurvo; la ninfa si vede molto decentemente vestita, e tiene essa pure nella sinistra un rozzo e lungo bastone. Una cosa singolare dee osservarsi in questo bassorilievo, ed è che le due figure stanno in piedi sovra alcune otri di pelle gonfiate dall' aria o dal vento, ed il *Fauno* massime trovasi in atto di saltare sulle otri medesime, come era spesso il costume di quelle divinità silvestri . . . . *Pag*. 135.

Tav. VI. Corniola di *Michelangelo*. Si dà questo nome, come ancora quello di sigillo di *Michelangelo*, ad una corniola del gabinetto R. di Parigi, che appartenne a quel celebre artista. Sebbene non porti alcun nome di autore, viene tuttavia riguardata come uno dei più eccellenti lavori in questo genere della antichità, ed è stata per questo più volte incisa e pubblicata. Essa rappresenta una vendemmia; diverse però sono le opinioni degli eruditi intorno al significato allegorico di quella rappresentazione. Il sig. *Mautour* vede in quel complesso di figure d' uomini, di donne, di satiri, di fauni e di genj, la solennità di un sacrifizio fatto in memoria della nascita di *Bacco;* il *Tournemine* pretende che sotto la figura di *Bacco* sia adombrato *Alessandro*, e che tutto riferire si debba alla conquista dell' Indie; il *Baudelot* crede in vece di vedere in questa gemma la festa delle *Puanepsie*, stabilita da *Teseo* in Atene. Altre opinioni hanno adottato gli scrittori tedeschi; il *Rosman* crede espressa in quelle figure la nascita e l' educazione di *Alessandro*, ed il *Thierheim* non vede in essa se non la grande solennità delle feste

Panatenaiche. Il *Mariette*, dal quale si è pigliata la figura da noi esposta, si mostra forse il più ragionevole di tutti quegli scrittori; egli altro non ravvisa in tutta quella rappresentazione di quattordici figure, se non una vindemmia, il che è assai probabile, vedendosi questo argomento trattato spesso nobilmente ed anche a un dipresso in eguale forma su di varie altre gemme antiche. Ingegnosa è poi la congettura del *Mariette* medesimo, che il fanciullo pescatore che si vede nell' esergo, altro non sia se non l' emblema o l' arme parlante, o come i Francesi direbbono, il *rebus* di *Alione*, celebre intagliatore greco di gemme, del quale trovansi col nome stesso una suonatrice di cetra dal *Bracci* pubblicata e creduta *Tersicore*, ed una testa di *Apollo*; giacchè quel nome tradurre si potrebbe per *pescatore*. Più singolare ancora è l' opinione del sig. *de Murr*, il quale non antico reputa quel lavoro, ma fatto bensì da *Mario* o *Maria* di Pescia, celebre intagliatore di gemme contemporaneo di *Michelangelo* medesimo, il quale pure sarebbesi indicato sotto l' emblema del fanciullo pescatore. Il *De Murr* non ha trovato molti seguaci nella sua opinione; il lavoro diligentemente esaminato, ha tutta l' apparenza di un intaglio antico dei migliori tempi della Grecia, e come antico riguardandosi, può giudicarsi con *Mariette* una semplice, ma elegantissima rappresentazione di una vindemmia . . . . . *Pag.* 142.

Tav. VII. Grande cammeo del museo *Odescalchi*. Questo è uno dei più grandi e più celebri cammei che si conoscano, essendosi figurato in questa tavola della grandezza medesima dell' originale; dal Museo *Odescalchi* o sia dalla famiglia dei duchi di *Bracciano* passò in dominio di madama *Buonaparte*. Il *La Chausse* ed il *Galeotti*, che i primi pubblicarono quel cammeo, credettero in esso rappresentate le teste di *Alessandro* e della di lui madre *Olimpia*. Questa opinione ebbe corso per lungo tempo; ma finalmente il celebre *Visconti* ha creduto di potere con maggiore fondamento riconoscervi *Tolomeo Evergete* con *Berenice* di lui consorte. Il cammeo è uno dei più degni di osservazione per la sua grandezza (sebbene non agguagli la sardonica detta di *Tiberio* o la gemma Augustea) e per il suo lavoro, non che per i molti strati di diversi colori che nella pietra si incontrano, e dei quali l' artefice ha profittato con grandissimo vantaggio. Solo dopo che

il cammeo è stato portato a Parigi, si è creduto di riconoscervi la riunione o la inserzione di varie pietre, e si è voluto provare che appunto per nascondere o occultare le commessure, l'artefice avesse apposto una collana, o una sorta di collare tanto all'uomo, quanto alla donna. . *Pag.* 142.

Tav. VIII. *Giove Egioco.* Questo cammeo rappresentato pure di grandezza naturale, fu scoperto ad Efeso, mentre il cav. *Zulian* trovavasi ambasciatore della repubblica veneta alla Porta Ottomana, da esso acquistato e donato alla biblioteca di *S Marco* di Venezia, alla quale è pure tornato dopo essere stato con altri monumenti d'arte trasportato a Parigi. Quel cammeo dee considerarsi come uno dei capi d opera dell'arte, ed al tempo stesso come uno dei monumenti più importanti per la erudizione, non meno rara essendo la rappresentazione che perfetto il lavoro. L'argomento di *Giove Egioco*, cioè portante l'egida di *Pallade*, è stato dottamente trattato dal celebre *Visconti* in una dissertazione espressamente composta per la illustrazione di quel bellissimo cammeo, e stampata nobilmente dal Bodoni in Parma. *Pag.* 142.

Tav. IX Pittura di un vaso etrusco, esposta per un saggio di quel genere di lavori, tratto dalla collezione del cav. *Hamilton.* L'illustratore di que' vasi è d'avviso che le pitture di molti di essi abbiano per oggetto il rammentare o qualche particolarità del culto, o qualche tratto di mitologia e di storia, o finalmente qualche aneddoto singolare. Crede quindi che questa destinata fosse a perpetuare la memoria di una giovane, per la quale il bagno divenne occasione di straordinaria avventura. Non è improbabile che rappresentata vi sia *Aristoclea* fanciulla di Aliarte nella Beozia, la quale prescelta per portare la cestella sacra o mistica il giorno della festa di *Giove-re*, e andata per ciò a lavarsi al fonte di Ercina, fu veduta nuda da un giovane chiamato *Stratone*, che se ne invaghì, e vedendosi preferito un rivale, la rapì, mentre adempieva il rito detto *Protelia*, offrendo un Sacrifizio alle ninfe presso una fontana. *Aristoclea* morì, spirando sotto gli occhi dello sposo e del rapitore, che si disputavano il di lei possedimento. Lo sposo disparve, nè mai più si seppe ciò che avvenuto ne fosse; *Stratone* oppresso dai rimorsi si immolò all'ombra di *Aristoclea*.

In questa pittura si veggono certamente gli sguardi di una donzella, che annunziano inquietudine, e pare che significhino scoprire essa qualcheduno che la osserva. Quel modo di bagnarsi colla *affusione* dell' acqua versata da un' idria, sovente praticato dagli antichi, trovasi anche descritto da *Ovidio* laddove si parla del bagno di *Diana* . . *Pag*. 159.

Tav. X. Frammento preziosissimo di patera etrusca dipinta, posseduto dal cav. *Luigi Bossi*, e tuttora inedito, delineato con accuratezza nella grandezza naturale.

Vi si vede rappresentato un re (argomento non comune nelle pitture di que' vasi, sebbene alcuno se ne vegga presso il *Dempstero* e nelle collezioni de' vasi antichi); quel re è dignitosamente vestito, e porta un curioso diadema sul capo. Davanti ad esso sta un genio alato, come per lo più si ravvisano i genj etruschi, con ali lunghissime, e questo presenta, più probabilmente che riceve un elmo di buona maniera, che in nero vedesi delineato sul fondo rossiccio del coccio. Non è però ben chiara questa rappresentazione per la confusione che si è fatta di una parte della pittura col fondo, e ad alcuno parrebbe di vedere un rotolo spiegato, o una pelle, o altra materia da scrivere, sulla quale fosse rozzamente delineata con doppio o anche triplice precinzione o giro di mura la pianta di una città. Il re sembrerebbe ricevere il disegno che gli si presenta, con una specie di compiacenza e quasi con dolce sorriso.

Sarebbe questa forse la rappresentazione del genio di una città, della quale si fosse voluta indicare la dedizione ad un re etrusco, o greco? Sarebbe mai in questa pittura adombrata la fondazione di una nuova città? E nella figura maestosa di quel re, non sarebbe forse simboleggiata alcuna divinità, giacchè il nome e gli attributi reali veggonsi nei monumenti delle più antiche città, dati a *Giove*, a *Bacco*, ecc.? Noi non ci attentiamo qui ad entrare in queste discussioni, contenti solo di avere presentato in questo monumento inedito e degno di molta osservazione un nuovo saggio della pittura degli antichi vasi, o etruschi, o campani, o italo-greci, o ceramografici che dire si vogliano, su di che possono vedersi le ultime pagine delle *Osservazioni sul sacro Catino di Genova* pubblicate dal citato cav. *Bossi* in Torino nell' anno 1806 in 4.° ed in 8.° . . . . . . *Pag*. 159.

Tav. XI. Pittura cinese. Ella è questa una delle pitture più sorprendenti di quella nazione, in quanto che non solo si vede data molta espressione ad alcune figure, ma si veggono altresì alcune teste disegnate con artifizio, e nelle figure medesime rappresentate sovra diversi piani si scorge un principio di prospettiva, non riconoscibile in altri simili lavori di quella nazione. L' argomento di questa composizione che comprende otto figure, sembra una festa o una danza, fors' anche mascherata, nella quale si veggono stravagantissime caricature. Questa pittura inedita trovasi sul fondo di un piattello appartenente agli editori di quest' opera. . *Pag.* 186.

Tav. XII. N.° 1 e 2. Miniature inedite tratte da un codice delle Bucoliche e delle Georgiche di *Virgilio* del secolo XII, come il carattere evidentemente lo dimostra, posseduto dal cav. *Luigi Bossi*.

Rappresenta la prima due pastori in atto di ragionare tra di loro, con pecore pascenti all' intorno, argomento analogo alle Bucoliche. Curioso è l' abito dei pastori vestiti di un corto sajo o farsetto con una specie di picciola cappa a foggia di quella dei pellegrini, guernita di cappuccio al disopra. Le coscie, le gambe sono nude; i piedi però muniti di leggerissimo calzamento.

Rappresenta la seconda un contadino in atto di zappare, e questa trovasi in capo alle Georgiche. Il farsetto è eguale, senza però alcun cappuccio, ed eguale il calzamento, vedendosi però coperte anche le gambe. Curiosa è pure la forma della zappa, il di cui ferro è conico in qualche modo colla parte più stretta attaccata all' asta.

Queste miniature, non totalmente prive di una certa morbidezza di disegno, benchè questo non possa dirsi corretto e regolare, servono a provare che mantenuta si era anche attraverso la barbarie de' tempi l' arte della miniatura, e che questa fioriva tuttora in Italia nell' epoca in cui è stato scritto quel codice. . . . . *Pag.* 207.

Tav. XIII. Miniature diverse tratte da un codice, ora posseduto dal duca d' *Hamilton*, del secolo XII, che è stato descritto nelle note del traduttore italiano alla Vita di *Leone X* del sig. *Roscoe*, tom. XI. L' età di quel codice contenente i distici di *Catone* moralizzati, in latino ed in italiano, al-

cune favole, alcune notizie di storia naturale e massime di zoologia, applicate alla morale, alcune opere di *Gerardo* da Cremona e di *Ugone* (detto *Ugugone*) *da Laudo*, cioè da Lodi, e finalmente un frammento di una specie di romanzo morale; viene provata non solo dal carattere del codice medesimo, ma ancora da alcuni scritti italiani che vi si contengono, nei quali si veggono chiaramente l' infanzia, e per così dire i primi *incunaboli* della lingua italiana, mescolata con parole latine e provenzali, il che specialmente apparisce nella traduzione dei distici Catoniani.

Si presentano queste miniature inedite come le più curiose forse che trovare si possano tra quelle de' codici; esse fanno conoscere la forma dei vestiti diversi di quella età, ed al tempo stesso lo stato ed il carattere dell' arte di que' tempi non affatto rozza, giacchè alcuna espressione si vede data alle figure, e massime alle teste, benchè alcune parti dieno nel secco, ed alcune mosse non sieno naturali.

Le miniature di quel codice, tutte degne di particolare osservazione, sono al numero di più di 200; si sono però scelte e trasportate in questa tavola di grandezza simile all' originale, le più curiose ed importanti tra quelle che accompagnano la versione dei distici Catoniani, le quali al numero di otto rappresentano diverse fasi della vita umana.

Il num. 1 offre la delineazione stravagantissima di una famiglia. Il padre è seduto su di una specie di sgabello con una porzione di suppedaneo, e sulle sue ginocchia tiene seduta la madre o la sposa. Al di sopra si legge in un cartellino: *pater*, *mater*. Davanti ai genitori sta il figliuolo con un ginocchio a terra, colla iscrizione al disopra: *filius*. La sola testa del padre è coperta da una specie di berretta; tutti sono vestiti di lunghe tonache.

Sotto il num. 2 si vede la rappresentazione di una scuola. Il maestro e lo scolaro sono seduti ciascuno su di uno sgabello senza suppedaneo; il maestro si vede con lungo e strano cappuccio sul capo, e sembra in atto di ammonire colla voce e col gesto lo scolaro, il quale tiene un libro aperto nelle mani. La testa dello scolaro è scoperta a distinzione di quella del maestro. Al disopra di questo è scritto: *magister*; al di sopra dello scolaro si legge la parola: *desipulus*.

Num. 3. Rappresentazione di un giovane in piedi in atto di suonare. Nella bocca tiene una specie di tromba, di corno o

di buccino, dal quale il miniatore si è fatto sollecito di far uscire una specie di vapore o di fiato per indicare il suono; nelle mani quel giovane tiene altro strumento, che potrebbe credersi un tamburino, qualora non si preferisse di riconoscervi una specie di manubrio che indicherebbe tutt' altra macchina musicale. Al di sopra è scritto: *iste flaibolat* per denotare forse il suono di una fluta o di uno strumento detto in Francia *flageolet*, dal che formossi la voce barbara *flaibolare*.

Il num. 4 rappresenta una caccia. Un giovane vestito di lunga tonaca, stretta però alla cintura, collo sparviero sulla destra, vedesi in atto di inseguire due uccelli, che sono sulla terra, ma pronti a spiegare il volo. Al di sopra trovasi la leggenda: *iste auselat.* Questa iscrizione medesima colla precedente prova l' accomunamento che fatto si era in Italia di molte parole provenzali, colle quali venne a corrompersi anche la latinità di que' tempi barbari.

Vedesi sotto il num. 5 una donna coi capelli sciolti, ed una lunga veste munita di una coda o strascico, la quale afferra colle due mani un uomo per il lembo del vestito, che, a distinzione degli altri, sembra un sajo assai corto. Quest' uomo, guardandola sdegnosamente, fugge, ed il pittore intento solo ad esprimere l'atto della fuga, ha fatto divaricare le gambe dell' uomo fuori d' ogni proporzione. Al di sopra è scritto: *ista femina comprehendit istum hominem et ipse fugit.*

Altra consimile rappresentazione vedesi sotto il num. 6. Un uomo sta seduto sopra una specie di sgabello con suppedaneo, tenendo un libro aperto nelle mani, forse in atto di leggere o meditare; egli è vestito di lunga tonaca, sulla quale sembra applicata una specie di manto. A questo si accosta una donna, coperta di lunga veste parimenti con uno strascico, che forse era in que' tempi il distintivo delle meretrici. Altro distintivo erano forse le chiome sciolte, che in questa figura veggonsi assai lunghe, e che non si osservano nelle altre figure femminili, ornate di capelli corti non altrimenti che quelle degli uomini. L' uomo seduto, colla destra allontana o scaccia la meretrice, la quale allarga le braccia o in segno di ammirazione, o intenta forse ad abbracciarlo. Al di sopra della donna è scritto: *ista est meretrix*, al di sopra dell' uomo: *iste fugit meretricem.*

Ben diversa è la rappresentazione posta sotto il num. 7. Veggonsi un uomo ed una donna in atto di abbracciarsi e

di baciarsi. L' uomo stende la destra verso la donna, e colla sinistra tiene una specie di vasetto o di monile, che la donna colla sua destra riceve. L' uno e l' altra sono vestiti di lunghe tonache, non però talari come quelle delle meretrici; quella dell' uomo è nera o di color bruno; quella della donna nell' originale è turchina. Singolare è pure l' iscrizione di questa miniatura: *isti se basant.*

Vedesi finalmente sotto il num. 8 un morto giacente in un letto di forma comune, ma con grossi piedi quadrati ed alcun poco conici. Sul letto, come in atto di dolore, veggonsi curvate ed appoggiate due persone, una delle quali, la più vicina al defunto, sembra un giovane, forse un figliuolo del medesimo, l' altra al vedere la forma della berretta si crederebbe un sacerdote. A piedi del letto medesimo, però in alcuna distanza, vedesi altra persona con sajo corto ricoperto da un manto, col capo scoperto, che si rasciuga le lagrime. L' iscrizione indica chiaramente l' argomento della rappresentazione: *isti plangunt mortuum.*

Si è creduto di fare cosa opportuna e grata ai curiosi lettori col pubblicare per la prima volta queste singolari miniature. Le teste, specialmente alcune dei num. 1, 2, 5, 6, 7 ed 8, sono disegnate con qualche regolarità; alcune pieghe dei vestimenti, sebbene non affatto morbide, non hanno però quella durezza che si osserva alcuna volta nelle opere di pittura dei secoli XIII e XIV. Queste miniature provano che l' arte del dipignere non perì giammai nell' Italia anche nei secoli più barbari, come nella introduzione si è accennato, e che sempre trovaronsi in questa patria felice delle arti pittori e specialmente miniatori che si sollevarono al di sopra della rozzezza dei secoli in cui vivevano, rozzezza che generale era in tutta l' Europa. . . . . *Pag.* 207.

XIV. Pittura sul vetro eseguita a olio nel secolo XV, della quale si è parlato alla pag. 211 della *Introduzione*, posseduta dagli Editori di quest' opera. Singolarissima è questa pittura per il merito dell' arte che vi si ravvisa, e singolare ancora per la sua composizione.

Il pittore ha voluto rappresentare un presepio o una natività, vedendosi un bambino attorniato da alcune verginelle decentemente vestite con bellissime chiome bionde ondeggianti sulle spalle. Queste sembrano in atto di adorazione. Al lato

sinistro che si presenta all' occhio dello spettatore, vedesi la *B. V.* pure colle chiome sciolte e una specie di nimbo intorno al capo, involta in un ricchissimo manto con belle pieghe; dietro sta *S. Giuseppe* in piedi, appoggiato ad un bastone, la di cui testa ci rimembra alcune delle più belle opere del nostro *Bernardino Luini*. A canto a *S. Giuseppe* veggonsi il bue e l' asino, e intorno alle vergini che adorano il bambino, si ammira un numeroso coro di angioli, due dei quali suonano trombe, uno suona una specie d' arpa, altro un cimbalo, e tre cantano, tenendo due di essi un libro aperto. Gli angioli che suonano e che cantano, sono tutti anch' essi riccamente vestiti, ed ornati di lunghe chiome. Questi angioli che suonano e cantano anche a libro aperto intorno al Salvatore bambino, veggonsi di frequente nelle composizioni degli artisti del secolo XV e del principio del XVI.

Ma la fantasia lussureggiante del pittore non si è appagata di esprimere il mistero; sulla destra del quadro ha introdotto due arcivescovi mitrati coi loro pastorali, l' uno e l' altro con folta barba, ed uno di essi si riconosce chiaramente per *S. Ambrogio*, vedendosi col flagello nelle mani. Le teste degli arcivescovi non potrebbono essere più belle, come lo sono pure quelle di una donna in piedi, con lunga chioma, che forse è qualche santa; di un monaco, o piuttosto frate, che sta vicino alla donna, e di un vecchio con lunghissima barba, che vedesi sulla estremità a destra del quadro medesimo, e che nelle mani strigne una pietra, con che forse si è voluto rappresentare *S. Girolamo*. Dietro queste figure vedesi in piedi torreggiante la figura di un guerriero con cappello di forma curiosa sul capo; strigne egli colla destra una lancia, intorno alla estremità della quale è avvolta una specie di banderuola, nella quale è scritto: *Tutor Varisii.* Si vede chiaramente che questo è *S. Vittore*, al quale è tuttora dedicata la chiesa principale di Varese. Su di una eminenza vedesi in picciolo delineata la figura di un uomo appoggiato al suo bastone, con sajo o farsetto assai corto, che guarda con atto di ammirazione un angiolo, il quale viene ad annunziargli la nascita del Messia. Probabilmente il pittore nella sua ricca composizione ed in mezzo agli anacronismi pittorici non infrequenti in quella età, non trovò luogo alla introduzione de' pastori, e volle indicarli con questa figura in lontananza posti sulla sommità di una rupe. Quel pastore ha il capo coperto da una

berretta, o piuttosto da un cappuccio, che molto si assomiglia a quello del maestro della fig. 2 della tav. XII. Veggonsi pure incappucciati i pastori della fig. 1 tav. XI.

Nel fondo del quadro si apre una maestosa architettura, come un portico con archi spaziosi, sostenuti da pilastri quadrati e ben ornati; non vedesi però che una parte sola degli archi, e tra l'uno e l'altro di essi sono collocate medaglie con rappresentazioni ora smarrite. In lontananza attraverso agli archi medesimi vedesi la rappresentazione di una grande città, con magnifica porta d' ingresso, con torri, con cupole, portici, tempietti, le quali cose tutte però rimembrano una architettura saracinesca. Si volle in questo modo figurare una città dell' Oriente, forse Betlemme o anche Gerusalemme veduta da lontano.

Il terreno sul primo piano del quadro vedesi alla foggia di que' tempi sparso qua e là di erbe, di cespugli, e vi si scorgono pure ben delineati varj conigli e qualche pollo.

Lo stile, la maniera con cui sono condotte queste figure, la riunione dei personaggi, che entrano nella composizione, l' architettura medesima, provano all' evidenza che questo bellissimo monumento dell' arte dee indubitatamente attribuirsi al secolo XV, sebbene vi si veggano figure ben aggruppate, pieghe assai morbide, teste bellissime, e molta regolarità e diligenza in tutta l' esecuzione.

La parte del vetro non occupata dalla pittura a olio, era coperta da una foglia d' oro, nella quale veggonsi alla foggia dei nielli o piuttosto dei falsi nielli, intagliate con uno stile o una punta le lettere, che leggonsi in parte in una specie di cartella a piedi del quadro, e meglio dovevano leggersi allorchè dietro la foglia d' oro intera trovavasi una pasta nera aderente al piombo che la lastra di vetro chiudeva. Quella foglia però si è in molti luoghi staccata dal fondo, e per ciò rimane leggibile solo una parte della iscrizione medesima, le di cui lettere servono altresì colla loro forma ad indicare l' età del lavoro, anteriore certamente al secolo XVI. *Pag.* 211.

CORREZIONI ED AGGIUNTE.

Pag. 14 *lin.* 4 possa *leggasi* potesse
16 *ult.* questo — questa
25 21 rigorosamente — vigorosamente
60 11 estere — straniere
61 7 apprendersi — pigliarsi
74 32 piacevole — piacevoli
78 14 agitate — agitati
106 10 *Dibultade* — *Dibutade*
115 7 atte — esposte
118 13 portovvi — vi portasse
120 21 Vegni — *Vegni*
121 8 produrremo — si presenta
ivi dopo la lin. 13 *a capo si aggiunga*:

Trovansi alcune statue col capo ed altre parti velate, nelle quali si considera principalmente il merito di avere vinto somme difficoltà. Nel palazzo del duca *di S. Severo* a Napoli, ora appartenente ai duchi *di Sangro*, si mostrano tre curiose statue moderne; la prima, che dicesi opera di certo *Corradino*, rappresenta la *Modestia* tutta velata, e sotto il velo si scorgono ben distinti i lineamenti della figura; la seconda un Cristo morto, coperto pure con un velo; la terza un uomo nudo, avviluppato in una rete; questa si annunzia come lavoro di certo *Queirolo*, o *Querinolo*, genovese.

Pag. 129 *lin.* 22 ad esercitare — di esercitare
135 37 *dopo la parola* cristiano *si aggiunga*:

Dei dittici in generale trattò il *Donati*; molti scrissero di alcuni di que' monumenti in particolare, *Hagenbuch* trattò del dittico bresciano, il dott. *Bugati* dei dittici milanesi nelle sue *Memorie di S. Celso*.

Pag. 138 *lin.* 28 fermossi — formossi
141 11 *dopo la parola* orientali *si aggiunga*:

Si sono veduti altresì alcuni intaglj in diamante, giacchè il

diamante nero o la polvere di questo, corrodono o in altro modo attaccano il diamante bianco; si citano lavori fatti in diamante del *Siries* e dal cav. *Costanzi* che in questa gemma intagliò il ritratto di un re di Spagna.

Pag. 142 *lin.* 32 artista — artista;
156 9 *dopo la parola* fisici *si aggiunga*:
, dal che venne presso le nazioni più antiche la pittura e la scrittura geroglifica.

Pag. 157 *lin.* 4 *dopo la parola* Frigj *si aggiunga*:
Poco ci è noto delle pitture degli Egizj, e solo dopo la pubblicazione dei viaggi del *Denon* ed i lavori grandiosi dell' Istituto Francese d' Egitto, si sono conosciute alcune pitture dei sepolcri di Tebe. Freschissime le ha trovate il *Denon*, egli loda particolarmente le volte, nelle quali le figure sono dipinte in color giallo sopra un fondo azzurro. In una camera egli ha veduto dipinte alcune congerie di armi, in altra diverse masserizie domestiche, come cofani, letti, sedie, ecc., in altra gli stromenti dell' agricoltura, ed anche alcune operazioni della medesima, in altra una figura di donna vestita di bianco con un' arpa o un plettro di 11 corde, e molte figure d' uomini neri colla testa mozzata, e la rappresentazione altresì di coloro che gli avevano decapitati, dal che quello scrittore ha dedotto che quello fosse un sacrifizio di schiavi fatto sulla tomba di un re, se non pure la punizione di alcuni colpevoli. Le teste sono tutte di profilo; i colori sono divisi per compartimenti, e non già misti e raddolciti per via di digradazioni, ed in generale le figure sono mal disegnate e secche piuttosto che svelte. Da questo si deduce che gli Egizj prima d' ogn' altro popolo abbiano conosciuto e praticato la pittura, e che fatto non abbiano grandi progressi nell' arte di rappresentare la natura umana; ma difficile sarebbe e forse impossibile lo stabilire l' età di quelle figure, e se anteriori debbano dirsi alle più antiche dei Greci. Dubbio è pure, sebbene veggasi da molti asserito, che i Persiani la pittura imparassero dagli artisti dell' Egitto allorchè quella provincia conquistarono.

Pag. 158 *lin.* 16 *Ptiapeja* — *Priapeja*
168 17 *dopo la parola* splendore *si aggiunga*:
Si è di recente cominciata in Siena la pubblicazione delle antiche pitture di quella città; e benissimo eseguite sono le incisioni de' contorni che finora si sono vedute.

Pag. 174	*lin.* 3	possono — non possono	
180	6	artisti, dei secoli — artisti dei secoli	
186	6	*Bloentaert* — *Bloemaert*	
193	1	producano — producono	
ivi	4	d'imitare — lo imitare	
194	24	isolati, sembrerebbero — isolati sembrerebbero	

Pag. 204 *lin.*36 dopo la parola *specchio* = La pubblicazione fattasi in Roma del *Trattato della pittura di Cennino Cennini* poco avanti la metà dell' anno 1821, dopo che già era finito di stampare questo volume, ci obbliga ad una importantissima aggiunta intorno all' antichità del metodo di dipignere a olio. Il dotto editore sig. *Tambroni*, nella sua prefazione da lui premessa a quel libro importantissimo, dice non voler egli « sostenere con questo irrefra- « gabile testimonio, ch' altri pretenda il vanto d'aver inse- « gnato alla nostra Italia cosa che fu conosciuta e praticata « sempre da' figliuoli di questa maestra delle nazioni. » Riferisce quindi ciò che il *Vasari* dice della scoperta di *Giovanni Van Eyck* o *Giovanni* da *Bruggia*, della comunicazione da esso fatta di quel segreto a *Ruggieri* suo creato, della notizia di quel metodo ottenuta da *Antonello da Messina* e partecipata quindi a *Domenico Veneziano*, e da questi ad *Andrea* del *Castagno* di Firenze, che per invidia uccise lo sventurato *Domenico*, al quale proposito lasciò scritto il *Vasari*, che il modo di colorire ad olio *ancora in Toscana non si sapeva*; errore che molti si innalzarono a combattere, ma che pure uscito dalla penna di uno scrittore gravissimo, si raffermò col passare delle età e difficile parve lo sradicarlo. Si leva quindi contra la cronologia del *Vasari*, mostrando che ancora non regnava verso l'anno 1410 *Alfonso* re di Napoli, al quale il *Van Eyck* avrebbe mandata una tavola colorita a olio, e che *Antonello di Messina* non nacque se non nel 1447 o nel 1449, nove o undici anni al più prima della morte del re *Alfonso*, la di cui tavola narrasi che lo eccitasse a fare il viaggio di Fiandra. Nè l'*Antonello* avrebbe potuto nello spazio di soli trent' anni incirca, se morto fu in Firenze intorno il 1470, spendere molt' anni da prima a disegnare in Roma, e molt' altri in Palermo e in Messina; e già nel 1437 scritta aveva il *Cennini* l' opera

sua, e largamente mostrato il dipignere ad olio sul muro, sulla tavola ecc., il che male si accorderebbe colla nascita accaduta otto o dieci anni prima di *Antonello*, che doveva fare il viaggio delle Fiandre per riportare il primo in Italia il segreto di colorire con olio di seme di lino e delle noci, il quale solo circa il 1470 si sarebbe fatto noto in Firenze per opera di *Domenico Veneziano*. Rammenta il *Tambroni* lo scritto del monaco *Teofilo* detto anche *Ruggieri*, e certamente italiano, come studiossi di provare il cav. *Cicognara* nella sua *Storia della Scultura*, e persuaso mostrossene altresì il cel. *Morelli*; scritto anteriore al secolo XI, che porta il titolo: *Tractatus Lombardicus qualiter temperantur colores*, nel quale si insegna a macinare i colori coll' olio di lino senz' acqua, e a fare in quel modo le mescolanze per dipignere i visi e le vestimenta; e nota che l' opera di *Teofilo* fu assai diffusa nella Germania, giacchè hannovi codici di quest' opera a Wolfenbuttel, a Vienna, a Cambridge ed altrove. Cita poi un quadro della galleria di Vienna dipinto a olio da *Tommaso* di Modena nel 1297; la tavola di *Serafino Serafini*, pure modenese, dipinta a olio nel 1385; l' ordine di *Arrigo III* re d' Inghilterra di pagare a certo *Odo* orefice le spese occorse per l' olio e la vernice impiegata nelle pitture di Westminster; un ritratto di *Riccardo II* morto nel 1399, fatto a olio, e tuttora conservato dal conte di *Pembrock Wilton*; i lavori di certo maestro *Giorgio* da Firenze, il quale chiamato in Piemonte da *Amadeo V*, operò a olio nel 1314 in Chambery, nel 1318 in Borghetto e nel 1325 in Pinerolo; *Lippo Dalmasio* che in Bologna colorì a olio una Madonna sull' arco della porta di S. Procolo intorno il 1407, finalmente il *S. Girolamo* dipinto a olio in Napoli da *Colantonio* del *Fiore* con data dell' anno 1436, cioè sei anni prima che il re *Alfonso* ricevesse in dono la tavola di *Giovanni* di *Bruggia*. Il *Dedominici* riferisce pure un passo di *Marco da Siena* pittore, che in Napoli fioriva circa il 1550, nel quale si parla di lavori a fresco e a olio eseguiti nel principio del secolo XV, e specialmente del *S. Girolamo* di *Colantonio*, che primo in Napoli coloriva ad olio, dal che preso aveva argomento il *Dedominici* per confutare, come egli scrive, *la cosa di Giovan* da *Bruggia* e di *Antonello da Messina*, e di provare che in Napoli si dipinse ad olio almeno dal 1300 in avanti. Allega pure il *Tambroni*

il testo di *Bartolomeo Facio* il quale scrisse nel 1456, e grandissime cose narrando di *Giovanni da Bruggia*, non lo ricordò mai come inventore del modo di dipignere a olio, che sarebbe stato titolo d' immortalità per la persona da lui lodata. Queste notizie erano state già in parte accennate dal cav. *Puccini* nelle *Memorie istorico-critiche* di *Antonello da Messina*, e dal *Raspe* nel suo *Saggio sulla pittura a olio*, stampato in Londra nel 1781. Viene quindi il cavalier *Tambroni* al *Cennini*, il quale dopo aver dichiarato essere egli seguace dei precetti di *Agnolo Gaddi* suo maestro, e di altri grandi da lui nominati, ragiona del dipignere a olio, come di metodo non nuovo, notando però che molto l' usavano i Tedeschi; insegna il modo di cuocere l' olio di lino al sole ed al fuoco; accenna che il migliore si faceva in Firenze, con che la cosa era di vecchia pratica; parla del dipignere a olio anche sul muro, in ferro, in pietra, in vetro e ovunque piaccia; del palliare o velare i drappi nelle pitture a tempra con colori a olio, benchè in tutto il libro non faccia menzione giammai d' altro olio che di quello di linseme. Non era dunque il metodo insegnato dal *Cennini* in lui pervenuto dal pittore *Fiammingo*. Impugna per ultimo il *Tambroni*, che ad *Antonello di Messina* si ponesse un monumento colla epigrafe portante, che il primo dato aveva splendore e perpetuità alla italiana pittura col metodo di temperare i colori coll' olio, giacchè quel monumento in alcun luogo non si vede, e indarno, per attestato del *Morelli*, anche a' tempi nostri è stato cercato; e conchiude che al più potremmo a *Giovanni* da *Bruggia* andare debitori del temperare coll' olio delle noci i colori, e dell' avere egli resa più generale la pratica di colorire a olio. L' Italia però, com' egli dice, « grand' obbligo dee avere a *Cennino*, perchè « perpetuò nell' opera sua un indistruttibile monumento, che « vale a rivendicarle quella gloria, di che l' aveva spogliata « lo straniero ». Giuntaci essendo in tempo l' opera del *Cennini*, non abbiamo voluto defraudare i leggitori nostri di queste importanti notizie, che notabilmente rischiarano e correggono il testo della nostra *Introduzione*.

Pag. 207 *lin.* 15 carminio — carmino
208 1 CAPO XII. — CAPO XIV.
210 14 CAPO XIII. — CAPO XV.
212 1 CAPO XIV. — CAPO XVI.

Pag. 212 *lin.* 14 *dopo le parole* assai frequente *si aggiunga*: Nei Saggi chimici stampati in Londra dal sig. *Martin* nell' anno passato 1820, si definisce lo smalto una vernice vitrea la quale ricoprendo colla fusione la superficie degli oggetti ai quali viene applicata, forma su di essi un bel fondo suscettibile di una grande varietà di ornamenti che si sovrappongono per mezzo del calore. Si citano pure le *etimologie di Menagio*, nelle quali si suppone la voce *smalto* di origine italiana, derivata forse da *maltha*, *malthum*, *exmalthum*, nomi tutti indicanti in parte fino dal tempo di *Plinio*, una specie di cemento. Parlasi quindi dell' antichità di quest' arte, che praticata dicesi nell' Egitto, poi nella Grecia, ed in Italia, d' onde si sparse in tutti i paesi dai Romani conquistati. Ma non si è osservato, ciò che pure dovea farsi in questo luogo, che lo smalto degli Egizj non era se non una specie di vernice, il più delle volte verde o azzurra, non molto dissimile da quella che si applica alle porcellane, che d' ordinario ricopriva le loro statuette di terra cotta. Una coppa ornata di diversi colori in ismalto dicesi trovata in Inghilterra, che si suppone lavorata al principio del secolo XIII.

Pag.		*lin.*		
Pag. 212	*lin.* 16	cominciata	—	cominciato
214	29	disegni	—	disegno
215	1	CAPO XV.	—	CAPO XVII.
217	27	CAPO XVI.	—	CAPO XVIII.
219	23	CAPO XVII.	—	CAPO XIX.
223	1	CAPO XVIII.	—	CAPO XX.

Fine dell' Introduzione.

TAVOLA GENERALE

LIBRO SECONDO.

Della Scultura e delle Arti analoghe alla medesima.

LIBRO TERZO.

Della Pittura e delle Arti alla medesima relative.

CATALOGO

DEI PIÙ CELEBRI INTAGLIATORI IN LEGNO ED IN RAME E CAPISCUOLA.

0. [BOSSI, Luigi]. - Introduzione allo studio delle Arti del Disegno e Vocabolario compendioso delle Arti medesime. Nuovamente compilato per uso degli studiosi amatori delle opere di Architettura, Scultura, Pittura, Intaglio, ecc. 2 vol. Milano, Vallardi, 1821. 3 titres gr. et 14 planches. I, 304 pp.; II, 428 pp. Toile. L.28.000 $45.50
Melzi II, 41. Vol. I: Introduzione. Vol. II: Vocabolario.
Ouvrage rare.